Das
Stilgesetz der Poesie.

Von

Dr. Theodor A. Meyer
Professor am ev. theol. Seminar Schönthal.

Leipzig
Verlag von S. Hirzel
1901.

Vorrede.

Fast für alle namhafteren Ästhetiker unserer Tage ist es ein Axiom, daß das Schöne an die sinnliche Erscheinung geknüpft ist. Das Sinnliche ist nach ihrer Überzeugung das einzige Gefäß, in das die Kunst den Gehalt niederlegt; es ist Darstellungsmittel in jeder Kunst und jede Kunst spricht in Anschauungen zu uns. Deshalb vermitteln für diese Auffassung auch in der Poesie nicht das Wort, sondern die Sinnenbilder, die durch das Wort irgendwie in unserer Phantasie erzeugt werden, den Gehalt.

Diese Ansicht vom Wesen des Schönen und von der Natur des poetischen Mittels habe auch ich ursprünglich geteilt, wenn auch zuweilen mit bösem Gewissen: denn wenn ich ehrlich sein wollte, durfte ich mir nicht verhehlen, daß sich in meiner Phantasie die Sinnenbilder der dichterischen Gestalten und Situationen nicht einstellen wollten, die nach der Versicherung unserer Ästhetiker durch's dichterische Wort geweckt werden und als Träger des Gehalts in so plastischer Bestimmtheit der Linien und mit so wunderbarer Leuchtkraft der Farben vor unser inneres Auge treten sollen.

Das beschämende Gefühl, so weit hinter dem Ideal echt poetischen Verstehens und Erfassens zurückzubleiben, hat zuerst den Zweifel an der Richtigkeit dieser Theorie in mir geweckt und der schillernde zwischen eigentlicher und bildlicher Bedeutung schwankende Gebrauch des Begriffs Anschauung, dessen sich unsere Ästhetiker bei der Behandlung der Poesie schuldig machen, hat mich in diesem Zweifel bestärkt. Bei genauerer Betrachtung fand ich denn auch, daß die Bilder der Poesie gar nicht darauf angelegt sind, als sinnliche Erscheinung innerlich wahrgenommen zu werden und daß darum auch der Gehalt in ihr nicht in und aus der sinnlichen Erscheinung erschaut wird, wie bei den Künsten der äußeren Anschauung, ich fand weiter, daß das Verhältnis des Gehalts zum Sinnlichen in ihr nicht das der Anschauung ist, falls man unter diesem Wort, wie es doch unsere Ästhetiker thun, Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Erscheinung versteht, und daß sie überhaupt absieht von

1*

jener durchgehenden Verkörperung des Gehalts, die man ihr, wie jeder anderen Kunst, glaubt zuschreiben zu müssen. Die Ursache für diese unterscheidende Eigentümlichkeit der Poesie schien mir in der Erkenntnis zu liegen, daß die psychischen Gebilde, die durch die Rede ausgelöst werden, in ihrem Wesen durchaus verschieden sind von den Wahrnehmungsbildern unserer Sinne, deren Aufhebung und Zerstörung sie zur Voraussetzung haben, und so gelangte ich zur Überzeugung, daß nicht innere Sinnenbilder, wie man lehrt, sondern die Worte und Gedanken der Sprache selber das Darstellungsmittel der Poesie sind, das infolge seiner Geistigkeit und Abstraktheit unfähig ist zur Erzeugung innerer Sinnenbilder und die Poesie ungeeignet macht für die Aufgabe der Veranschaulichung, wie es sie andererseits erhebt über die engen Schranken, die der veranschaulichenden Lebensschilderung gezogen sind.

Von diesem Grundgedanken aus habe ich es hier unternommen, das Stilgesetz der Poesie zu entwickeln; ich möchte den Stil der Poesie d. h. die besondere Art, in der sie in ihrem Teil der gemeinsamen Absicht der Kunst gerecht wird, ableiten und verständlich machen aus der Natur der Sprache und der sprachlichen Vorstellungsthätigkeit als dem dafür maßgebenden Gesetz; ich möchte die Poesie mit Hilfe der sprachphilosophischen Erkenntnisse unserer Tage begreifen als die Kunst der überanschaulichen sprachlichen Vorstellung.

Über die ästhetische Vergewaltigung der Poesie durch kritikloses Übertragen der an der Anschauung gewonnenen Maßstäbe ist schon manchmal Klage geführt worden; doch brauche ich kaum zu fürchten, es möchten diejenigen, die das ut pictura poesis so wenig in der poetischen Theorie anerkennen wollen als in der dichterischen Praxis, mich bezichtigen, ich habe offene Thüren eingerannt. Es ist kein überflüssiges Unterfangen, eine Auffassung der Poesie, die manchem an sich einleuchtend, ja selbstverständlich erscheinen mag, psychologisch zu begründen und sie einer falschen Theorie und alten eingewurzelten Vorurteile gegenüber an allen Erscheinungen in der Kunst, für die sie Bedeutung hat, durchzuführen. Dieser Versuch ist hier gemacht und hat sich als ungemein fruchtbar erwiesen. Die Ergebnisse, die die Poetik bisher über die Besonderheit der Poesie im System der Künste, über ihr Stoffgebiet und ihre Darstellungsart gewonnen hatte, konnten teils berichtigt, teils schärfer formuliert und klarer auf ihre Gründe zurückgeführt werden, als dies unter der alten Annahme möglich war. Zugleich tauchten neue Probleme auf und mit den Problemen auch der Weg zu ihrer Lösung. Das Sinnliche, das seinen Rang als das eigentliche Darstellungsmittel der Poesie verloren hatte, mußte in seiner thatsächlichen Bedeutung für sie gewürdigt werden. Wenn ge-

gemäß dem unanschaulichen Charakter der Sprache die Poesie vornehmlich auf die Wiedergabe des Überanschaulichen im Seelischen und des Unteranschaulichen im Sinnlichen angewiesen wurde, so mußten die Bedingungen festgestellt werden, unter denen diese beiden Seiten der Wirklichkeit Eintritt in die Poesie erhalten. Die Unterscheidung zwischen der anschaulichen und unteranschaulichen Verwendung des Sinnlichen legte es nahe zu untersuchen, ob die Poesie nicht doch auch wenigstens vereinzelte Züge des im ästhetischen Sinn Anschaulichen unter ihre Stoffe aufnehmen könne und auf welchem Weg sie es könne. Endlich war die scheinbare Gegenwärtigkeit des Sinnlichen in der Poesie und das Zustandekommen und die Art der poetischen Bildern aus gegebenen psychischen Ursachen zu erklären, womit zugleich die Wurzeln bloßgelegt wurden, aus denen der Irrtum vom anschaulichen Charakter der Poesie entsprungen ist.

Die zentrale Stellung des hier erörterten Problems brachte es mit sich, daß seine Behandlung auch über den engeren Umkreis der Poetik hinaus Licht verbreitete. Die veränderte Auffassung der Poesie führte zu mannigfachen Modifikationen in der Auffassung des Schönen und in der Einteilung der Künste und gab Anlaß, den psychischen Vorgang, in dem der Gehalt des Schönen erhoben wird, auf der Unterlage der trefflichen Untersuchungen von Kirchmann, Ed. v. Hartmann und Groos, die mit steigendem Erfolg an seiner Erklärung gearbeitet haben, nach einzelnen Seiten genauer zu bestimmen. Die bildenden Künste, denen nach wie vor die Aufgabe bleibt, den Gehalt adäquat zu versinnlichen, mußten schärfer auf die Mittel geprüft werden, die ihnen für diesen Zweck zu Gebote stehen; die anschauliche Voraussetzung für die ästhetische Wirkung, die gewisse Vorstellungsassoziationen in ihnen hervorrufen, mußte dargethan und die Lehre von der Darstellung im fruchtbaren Augenblick, die sich merkwürdiger Weise eines fast kanonischen Ansehens erfreut, als Übertragung einer poetisierenden Betrachtung auf die bildenden Künste abgewiesen werden. Für die gerade gegenwärtig vielerörterte Frage nach dem Charakter und dem Recht der Mimik ergab sich vom Grundgedanken des Buches aus eine scharfgeprägte Antwort.

Problem und Zweck meines Buches decken sich mit dem Problem und Zweck von Lessings Laokoon. Auch meine Absicht geht dahin, aus der Verschiedenheit der Darstellungsmittel die Verschiedenheit des Stils der Poesie von dem der Anschauungskünste zu erweisen. Mit den reichen psychologischen, sprachphilosophischen und ästhetischen Erkenntnissen unserer Zeit versuche ich, dieselbe Aufgabe noch einmal zu bearbeiten, an deren Lösung sich Lessing mit den spärlichen Mitteln seiner Zeit so gewinn-

reich gemüht hat. Obwohl also mein Buch nichts sein will als eine Behandlung des Laokoonproblems auf moderner Grundlage, so habe ich doch, schon aus Rücksicht auf den Umfang meines Werkes, der naheliegenden Versuchung widerstanden, die Beweisführung des Laokoon in allen ihren Einzelheiten kritisch zu prüfen. Aber auch so hat die Gleichheit des Problems es mit sich gebracht, daß alle wichtigeren Aufstellungen des Laokoon zur Besprechung gekommen sind und da außerdem das Verständnis eines älteren Werks auch dadurch gefördert wird, daß seine Gedanken umgedacht werden in unsere Gedankenwelt und neu gedacht werden von dem Erkenntnisstand unserer Tage aus, so darf ich mein Werk wohl auch als ästhetischen Kommentar zu Lessings Laokoon bezeichnen.

Ich habe mich redlich bestrebt, den behandelten Fragen auf den Grund zu gehen und meinen Untersuchungen dasjenige Maß von Klarheit und Überzeugungskraft zu geben, das mir erreichbar war. Gleichwohl bin ich mir der Unvollkommenheit meiner Arbeit wohl bewußt; ich verkenne nicht, wie viel noch zu thun ist, bis der Zusammenhang zwischen Sprache und Stil der Poesie in allen seinen psychologischen Voraussetzungen und allen seinen Konsequenzen aufgeklärt ist. Jeder billige Beurteiler weiß, wie wenig die durch's Wort geschaffenen Augenblicksgebilde der Seele dem beobachtenden Blick des Forschers stand halten wollen und wie schwierig darum die Aufhellung des Vorstellungsprozesses ist, der die Rede begleitet. Auch mußte ich mich gerade in dieser Hinsicht auf's wesentliche beschränken und manche Seiten an ihm, die mir nicht entgangen waren, die aber für den vorliegenden Zusammenhang entbehrlich waren, unberührt lassen. Andererseits aber glaube ich, das Verdienst für mich in Anspruch nehmen zu dürfen, an Stelle schwankender Analogien klare Begriffe gesetzt, die sprachphilosophischen Einsichten unserer Zeit nicht bloß verwertet, sondern auch durch ihre Anwendung auf ein besonderes Gebiet da und dort gefördert, die psychologische Betrachtung, die in den Geisteswissenschaften allein zu sichern Ergebnissen führen kann, auf dem von mir bearbeiteten Boden durchgeführt und alles in allem für die Poetik eine neue und, wie ich hoffe, tragfähige Grundlage gelegt zu haben.

Schönthal (in Württemberg), im Juni 1901.

Dr. Theodor Meyer.

Inhaltsübersicht.

I. Abschnitt. Einleitung 1

Der Stil der einzelnen Künste bedingt durch ihre Darstellungsmittel, S. 1. — Darstellungsmittel der Poesie nach Lessing die Sprache, S. 2. — Lessings Irrtum in der Durchführung dieses Gesichtspunkts, S. 2. — Vischer und Hartmann betrachten die innere Sinnlichkeit als Darstellungsmittel, die Sprache nur als Vehikel und die Poesie daher als innere Anschauung, S. 4. — Der Begriff der Anschauung und das Wesen des Gehalts, S. 6. — Die Frage, ob die Sprache Vehikel oder Mittel der Poesie ist, wird zur Frage nach dem anschaulichen oder überanschaulichen Charakter der Poesie, S. 7.

II. Abschnitt. Der Vorgang des Nachvorstellens und sein Verhältnis zur Anschauung 10

Das abstrahierende verallgemeinernde Verfahren der Sprache bei der Bildung ihrer Vorstellungen, S. 10. — Die Rede als Einheit aufeinander folgender durch Beziehung verbundener Einzelvorstellungen, S. 11. — Der Verlauf des Nachvorstellens durch die Absicht des Verständnisses bestimmt. Verstehen = Vollzug der in der Rede angelegten Beziehungen. Grundmerkmale und Beziehungsmerkmale, S. 12. — Eintragungen von Vorstellungsinhalt in die Einzelvorstellungen auf Grund des vorangegangenen Redezusammenhanges und des Zwecks der Rede, S. 18. — Die Vorstellungsthätigkeit nicht hinausgehend über das zum Verständnis Notwendige, S. 22. — Der Inhalt derselben Vorstellung wechselnd je nach dem Zusammenhang der Rede, 25. — Herkunft der Vorstellungsinhalte aus der äußeren und inneren Erfahrung. Ihre Abstraktheit, S. 26. — Das psychische Korrelat des einzelnen Worts, S. 27. — Die Vorstellung eines Gegenstandes der äußeren oder inneren Erfahrung nicht, wie Vischer und Hartmann meinen, = einer verschwommenen Reproduktion desselben in der Form, in der er in der Erfahrung gegeben war. Auch die Vorstellung der sinnlichen Inhalte der Vorstellungen vollständig unanschaulich, S. 28. — Der Satz mit anschaulichem Inhalt: die Vorstellung dieses Inhaltes ist von der Anschauung grundverschieden, S. 35. — Die Vorstellung enthält nach der einen Seite ein Plus über die Anschauung, S. 35; — nach der

andern ist sie inhaltsleer und abstrakt im Vergleich zum simultanen Anschauungsbild, S. 37, — wie im Vergleich zum successiven Anschauungsbild, S. 41. — Die Sprache eine durch die Ertötung der Anschauung ermöglichte wunderbare Abbreviatur der Wirklichkeit, S. 42. — Ihre durchgängige Geistigkeit, S. 43.

III. Abschnitt. Die Sprache in der Poesie kein Vehikel für Sinnenbilder 44

Überleitung, S. 44. — Vischers Lehre von der Entstehung des dichterischen Anschauungsbildes im Hörer und von der Selbstthätigkeit seiner bildenden Phantasie, S. 45. — Widerspruch dieser Lehre gegen die Gesetze des Nachvorstellens, S. 45. — In der Poesie wird der Gehalt nicht in Anschauungsbildern übermittelt, sondern ist früher da, als etwaige Anschauungsbilder, die nur sein Produkt sein könnten: diese daher gänzlich überflüssig, S. 46. — Unsere bildendende Phantasie ist der Aufgabe, den Gehalt in adäquate Sinnenbilder umzusetzen, nicht gewachsen, S. 49. — Anschauung unvereinbar mit dem successiven Charakter der Poesie, S. 51. — Ästhetische Wertlosigkeit etwa sich einstellender Sinnenbilder, S. 52. — Die meisten der sinnlichen Schilderungen und Tropen des Dichters schließen die Anschauung geradezu aus, S. 55. — Die Poesie nur denkbar als Kunst der gedankenhaften Vorstellung, S. 56.

IV. Abschnitt. Der überanschauliche Charakter der Schilderung des Seelenlebens in der Poesie 60

Dem unanschaulichen Mittel der Poesie entspricht der überanschauliche Gehalt, S. 60. — Das poetische Kunstwerk hat keine Verkörperung für die Einheit des Gehalts und für den Motivationsprozeß, S. 61. — Die Körperplastik und Körpermimik ungenügend als Mittel der Verkörperung des Seelischen, S. 62. — In der Beziehung des Seelischen auf Sinnliches ist das Seelische nicht veranschaulicht; denn Anschauung, d. i. Immanenz des Gehalts in der Erscheinung und Beziehung des Seelischen auf Sinnliches sind grundverschieden, S. 63. — Der Dichter schildert das Seelische ohne sinnliche Hülle mittels der Bewußtseinsvorgänge (Gedanken und Gedankenabläufe) seiner Figuren, S. 65. — Die Lebendigkeit des Gedankens und seine verschiedenen Formen, S. 66. — Der Wert des Sinnlichen in der Poesie für die Schilderung des seelischen Lebens, S. 73.

V. Abschnitt. Die Veranschaulichung des Seelenlebens und seiner Beziehungen in der bildenden Kunst und die Lehre vom fruchtbaren Augenblick 76

Der Wert der Beziehungen für die Schilderungen des Seelenlebens, S. 76. — Die Kunst, unfähig Beziehungen direkt auszudrücken, macht sie indirekt anschaulich durch anschaulichen Beziehungszwang S. 79. — Auch durch anschauliche Übertragung erweitert sie ihre Ausdrucksfähigkeit für's Seelische, S. 81. — Lessings Lehre vom fruchtbaren Augenblick und ihre ästhetische Verwerflichkeit, S. 82. — Hinzuergänzungen des Vorher und Nachher in der Kunst auf Grund der physischen Bewegung allein, auf Grund der physischen Bewegung und des Beziehungszwangs, oder auf Grund des Beziehungszwangs allein, S. 85. — Hinzuergänzungen ohne

Veranlassung durch Bewegung oder Beziehungszwang, S. 86. — Hinzuergänzungen dieser zweiten Art unwirksam für den Gehalt des Kunstwerks, S. 87. — Hinzuergänzungen der ersten Art ästhetisch eindrucksvoll, wenn sie sich aus dem vom Künstler anschaulich Gemachten mit Gehalt füllen, S. 89. — Der Künstler kommt über das direkt und indirekt Anschauliche nicht hinaus, S. 93. — Deshalb ist er in der Wahl des zu schildernden Augenblicks durch keine Rücksicht auf das Vorher und Nachher gebunden, S. 94. — Die Schranken der Malerei in der Schilderung der einzelnen Seelenmomente und seelischen Zusammenhänge eine Folge ihrer anschaulichen Natur, S. 96.

VI. Abschnitt. Die Mimik 99

Die Mimik kein Gegenbeweis gegen die Schwäche der Anschauung, S. 99. — Sie ist keine anschauliche Vollkunst: denn sie ist unfähig, den anschaulichen Mitteln, die sie in ihren Dienst zieht, eine die Anschauung befriedigende Behandlung zu geben, S. 99. — Das mimische Bild keine adäquate Verkörperung des Gehalts der Dichtung, S. 101. — Die Ableitung der theatralischen Aufführung aus dem Anschauungscharakter der Poesie ist ein Widerspruch in sich, S. 103. — Der äußere Grund ihrer Notwendigkeit ist vielmehr die spiritualistische Einseitigkeit der dramatischen Dichtung, S. 105, — der tiefere, innere, das durch die Form der dichterischen Darstellung geweckte Bedürfnis nach körperlichem Miterleben mit den Gestalten des Dichters, S. 108. — Die anschauliche Mangelhaftigkeit der Mimik ist der Grund ihrer wirksamen und organischen Verbindung mit der Dichtung im Schauspiel, S. 112.

VII. Abschnitt. Das Sinnliche ohne Anschauungswert in der Poesie und das Prinzip indirekter Verlebendigung 114

Unterschied der direkten immanenten und der indirekten Lebendigkeit, d. h. der Verlebendigung durch bloße Beziehung auf ein Lebendiges. Das Sinnliche in der Poesie häufig nur indirekt lebendig, S. 114. — Die vier Formen indirekter Verlebendigung: das Sinnliche als Stoff, Objekt oder Mittel eines lebendigen Thuns S. 117; — als Ursache oder Wirkung seelischer Lebensäußerungen (die Handlung und ihr unteranschaulicher Charakter), S. 118; — als charakteristisch für die Beschaffenheit eines ihm fremden Lebens, S. 122; — als Untergrund lebensvollens Geschehens, S. 127. — Zusammentreffen dieser verschiedenen Formen, sowie der direkten und indirekten Lebendigkeit am selben Zug, S. 127. — Die physische Kraft und ihre Wirkungen, S. 129. — Das Vorausahnen des Künftigen und die Spannung in ihrer Bedeutung für die Lebendigkeit der Poesie, S. 130. — Die Poesie als Kunst der Beziehung, S. 132. — Der Geltungsbereich der indirekten Lebendigkeit in den bildenden Künsten, S. 134. — Der für die anschaulichen Künste bindende Grundsatz durchgängiger Veranschaulichung des Sinnlichen gilt für die Poesie als überanschauliche Kunst nicht. S. 136. — Die bildende Kunst sucht in der Sinnenwelt das Anschauliche auf, die Poesie das Unteranschauliche, S. 139. — Die Sprache ist adäquat für den Ausdruck des Sinnlichen in seiner unteranschaulichen Verwendung, S. 139.

VIII. Abschnitt. Die Empfindung als Vermittlerin des Gehalts. 143

Die Empfindung als Organ der Gehaltsaneignung, S. 143, — in ihren beiden Funktionen, dem Nachempfinden als der intuitiven Erschließung des Seinsgrunds aus der Seinsäußerung und dem Nachfühlen als dem Erleben der Wirkung unter dem Druck der erregenden Ursache, S. 145. — Im Nachempfinden wird der Gehalt der anschaulichen Künste, S. 149, — im Nachempfinden und Nachfühlen der der Poesie angeeignet, S. 150, — und zwar dort unter der Beihilfe der Sinnlichkeit, hier unter der der Erfahrung, S. 151. — Die durch die Gehaltsempfindungen ausgelösten reaktiven Gefühle und ihr Wert für die Gegenwärtigkeit des Gehalts, S. 152. —

IX. Abschnitt. Das Sinnliche mit Anschauungscharakter in der Poesie 155

Der Dichter kann statt Anschauungen nur Gehaltseindrücke der Anschauungen geben, S. 155. — Objektive Wiedergabe der Gehaltseindrücke, S. 157. — Subjektive Wiedergabe derselben, S. 158. — Der Empfindungston der Wörter, S. 160. — Der Gehalt des einzelnen anschaulichen Zuges zerlegt und wiedergegeben durch eine Summe von Empfindungstönen, S. 162. — Wert der Empfindungstöne für die subjektive Schilderung insbesondere, S. 165. — Die Schilderung der körperlichen Reflexe des Seelischen beim Dichter, S. 167. — Schilderung des Gehalts anschaulicher Züge mittelst ihrer Wirkung, S. 168, — durch Kontrast und durch Tonmalerei, S. 171. — Die Schwächen der Poesie in der Schilderung des Anschaulichen im Vergleich mit den Anschauungskünsten, S. 172. — Ihre Vorzüge, S. 173. — Die Dichtkunst als unanschauliche Kunst befreit von jeder Rücksicht auf die Formgesetze der Anschauung, S. 179. — Die sinnlichen Formverhältnisse in der Poesie, S. 182.

X. Abschnitt. Die Gegenwärtigkeit des Sinnlichen in der Poesie und das poetische Bild 184

Der von uns als gegenwärtig erlebte Gehalt zieht das Sinnliche, an dem er erlebt wurde, in seine Gegenwärtigkeit herein, S. 184. — Die (innere) Gegenwärtigkeit des Sinnlichen daher psychische Täuschung (Illusion), S. 186. — Das poetische Bild = einer Summe von Zügen, die durch einen intellektualen Einheitsbezug und durch empfundene Einheit des Gehalts verbunden sind, S. 188. — Durch die Gegenwärtigkeit des einheitlichen Gehalts entsteht der Schein der Gegenwärtigkeit eines sinnlichen Bildganzen, S. 191. — Da die sinnliche Einheit des Bildganzen Illusion ist, sind die poetischen Bilder frei von der Rücksicht auf eine mögliche Zusammensetzung der Züge zu einer Wahrnehmungseinheit, S. 191. — Die Gestaltenbilder des Dichters, S. 193. — Der Schein der Sinnlichkeit in der Poesie und seine Grade, S. 198. — Nicht Schein der Sinnlichkeit, sondern Unmittelbarkeit und Erlebbarkeit der Seelenschilderung entscheidet über den Wert eines Gedichts, S. 200.

XI. Abschnitt. Das Stoffgebiet der Poesie und die Grundsätze des Dichters für die Schilderung der Sinnenwelt 202

Die Stoffwelt der Poesie durch die Natur ihres Mittels bestimmt, S. 202. — Die Poesie als Kunst der geistigen unanschaulichen

Vorstellung ist vornehmlich auf die Darstellung des überanschaulich Seelischen und unteranschaulich Sinnlichen im Zustand der Erregung und Bewegung angewiesen, S. 203. — Als Kunst des vorstellenden Beziehens stellt sie das Leben in seinen Beziehungen und Zusammenhängen dar, S. 206, — und schildert vom Sinnlichen nur soviel als für ihre Seelenschilderung bedeutsam ist, S. 208. — Die Poesie als Kunst einer Succession von Lebensmomenten, deren intensivste lebensvollste Verknüpfung sie im kausalen Zusammenhang erreicht. Ihr höchstes Objekt daher Handlung, S. 209. — Die leitenden Grundsätze für die Schilderung des Sinnlichen, S. 213. — Die Bezeichnung des sinnlichen Gegenstands durch das einfache Substantiv, S. 214. — Das Beiwort, S. 214. — Die Beschreibung, S. 217. — Die konsekutive Darstellung und ihr beschränkter Wert, S. 218. — Die Forderungen des modernen Naturalismus mit dem Mittel der Poesie nicht durchführbar, S. 229.

Berichtigung.

Auf Seite 46, Zeile 15 und Seite 49, Zeile 5 lese man Sinnenbilder und Sinnenbild statt Sinnbilder und Sinnbild.

I. Abschnitt.

Einleitung.

Seit Lessings Laokoon ist es ein unbestrittener Satz der Ästhetik, daß der Stil jeder Kunst durch die Natur ihres Darstellungsmittels bedingt ist. Alle Künste haben ein und dasselbe Ziel: sie sollen das Schöne, oder wenn man in unserer naturalistischen Zeit lieber will, das Ästhetische schaffen; aber welche Seiten sie an ihm herausgreifen und in welcher Art sie die von ihnen gewählte Seite zur Geltung bringen, das ist vom Darstellungsmittel abhängig: in ihm haben Umfang und Stoff, wie die besondere Darstellungsart jeder Kunst ihren Grund. Wie fruchtbar und weittragend dieser Grundsatz für die ganze ästhetische Betrachtung ist, hat Lessing im Laokoon alsbald gezeigt: gestützt auf ihn, hat er zum erstenmal in großen Zügen die Grenzen zwischen Malerei und Poesie gezogen und einer im poetischen Malen erstickenden Zeit den Blick aufgethan für den Unterschied der bildenden Künste und einer Kunst, deren Mittel die Rede ist. Aber so hoch wir das Verdienst schätzen mögen, das sich Lessing durch die Aufstellung dieses Grundsatzes erworben hat, so große Bewunderung wir dem bestechenden Scharfsinn zollen mögen, mit dem er seinen Grundsatz durchgeführt hat, wir dürfen darüber doch nicht übersehen, daß er in der Bestimmung und Festsetzung der Mittel der einzelnen Künste, auf die er seine Schlüsse baut, noch recht äußerlich und für eine wissenschaftliche Behandlung unbefriedigend verfahren ist. Er hält sich ausschließlich an das sinnliche Material, in dem die einzelnen Künste arbeiten und zieht auch an ihm nur eine Seite in Betracht und zwar diejenige, die ihm den kürzesten Weg zu eröffnen scheint zur Begründung der Verschiedenheit der Künste in Hinsicht ihres Stoffgebiets, deren Klarlegung ihm aus praktischen Gründen so wichtig war.

So scheint ihm z. B. das Material der Malerei gekennzeichnet, wenn er an ihm allein das Nebeneinander im Raum hervorhebt.

Der Gedanke ist ihm ferne gelegen und mußte ihm nach dem Stand der Erkenntnisse seiner Zeit gänzlich fernliegen, daß alle Dinge für den Menschen nur so da sind, wie sie von ihm wahrgenommen werden. Erst nach den Zeiten Lessings haben Philosophie, Psychophysik und Physik gemeinschaftlich erkannt, daß unsere Gesichts- und Gehörbilder nicht ein wirklichkeitsgetreuer Abdruck der äußeren Dinge sind, deren Wahrnehmung sie uns vermitteln, sondern daß sie in ihrer Beschaffenheit zum guten Teil mitbestimmt sind durch die Natur unseres auffassenden Organs, das die Anreize, die von der äußeren Welt an es gelangen, bearbeitet und umsetzt in seine Weise. Diesen Erkenntnissen hat sich auch die Ästhetik nicht verschließen können. Sie hat allmählich begriffen, daß die Bedingungen für den Stil der Künste nicht in den äußeren Eigenschaften des verwendeten Materials liegen, sondern in den Funktionen und Gesetzen desjenigen Organs unseres Geistes, von dem das betreffende Material aufgefaßt sein will. Sie hat zuerst bei der Musik mit großem Erfolg begonnen, die Ergebnisse der physiologischen Untersuchungen über das Wesen unseres Hörprozesses und die Eigentümlichkeiten unseres Gehörs nutzbar zu machen für die Aufklärung der Gesetze der musikalischen Darstellung; sie hat dann ebenso erfolgreich diese Betrachtung übertragen auf die Anschauung und das Verständnis für das Verfahren des Malers aus der Natur und dem Verlauf des Sehvorgangs zu gewinnen gesucht.

Für die Poesie ist die gleiche Arbeit im Grunde noch zu thun und hier steht ihr eine eigentümliche Schwierigkeit im Wege. Bei den außerpoetischen Künsten kann über das Darstellungsmittel kein Zweifel sein; kein Mensch bestreitet, daß die bildenden Künste in sinnlichen Gesichtswahrnehmungen, die Musik in Tönen ihren Gehalt niederlegen. Bei der Poesie dagegen sind die Ansichten geteilt. Der harmlose Laie wird es als selbstverständlich betrachten, daß die Poesie mittelst der Sprache darstelle. Auch Lessing ist dieser Ansicht, aber er hat sie in einer eigentümlichen und für ihren Wert verhängnisvollen Verschiebung geltend gemacht. Darauf bedacht, auch für die Poesie ein sinnliches Mittel zu gewinnen, das in einem markanten bequemen Gegensatz zu demjenigen der Malerei stehen sollte, achtet er bloß darauf, daß die Sprache eine Aufeinanderfolge von Lauten ist und bezeichnet demnach als Mittel der Poesie im Gegensatz zu den Körpern im Raum, in denen er das Mittel der Malerei erkennt, „artikulierte Töne in der Zeit".

Der Irrtum, dem Lessing hier mit seiner ganzen Zeit verfallen ist, wird an seinen eigenen Ausführungen deutlich. Er räumt ein, daß die Laute in der Poesie nicht in derselben Weise Mittel oder Zeichen seien wie die Körper in der Malerei. In

dieser sei das Verhältnis des Zeichens zum Bezeichneten natürlich, in der Poesie aber willkürlich. Willkürlich nennt er mit den Ästhetikern seiner Zeit die Zeichen der Poesie, weil zwischen dem Laut und dem was er bezeichnet, kein natürliches Verhältnis obwaltet. Während der gemalte Körper eines Pferds nichts anderes ausdrücken kann, als ein Pferd, während also in der Malerei (abgesehen von den Spielereien der Allegorie) die Zeichen natürlich sind, so ist kein Grund vorhanden, warum der Klang Pferd gerade ein Pferd bezeichnen sollte und nur wer des Deutschen mächtig ist, also ein kleiner Bruchteil der Menschheit, vollzieht diese Verbindung. Wenn es nun aber nach Lessings eigenem Geständnis so gar nicht auf die Klanglaute in der Poesie ankommt, sondern auf die Gegenstände, deren Vorstellungen durch sie in unserem Bewußtsein geweckt werden, so hätte er daraus auch den Schluß ziehen sollen, daß eben nicht die artikulierten Laute das Mittel der Poesie sind, sondern unsere Vorstellungen, wie sie in artikulierten Lauten ausgedrückt sind.

Daß Lessings Irrtum nicht nebensächlich und untergeordnet ist, zeigt wieder der Laokoon selber. Sobald man die sprachliche Vorstellung als Mittel der Poesie erkannt hat, bricht die poetische Theorie des Buchs rettungslos in sich zusammen. Aufeinanderfolgende Klänge in der Zeit, hatte Lessing geschlossen, können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander folgen und hatte darum für die Poesie konsekutiven Inhalt und bei simultanem Stoff konsekutive Darstellung verlangt. Nun folgen zwar die sprachlichen Vorstellungen auch aufeinander, aber sie sind nicht, wie die Lessingschen Klänge, die reine pure Aufeinanderfolge, sondern sie sind im einzelnen Satz und im Redeganzen immer zugleich auch zur Einheit aufeinander bezogen; sie sind als Ausdrucksmittel des bewußten wachen Geistes, der in allen seinen Äußerungen seine Einheit wahrt, ohne diese Beziehungseinheit in der Aufeinanderfolge gar nicht denkbar. Dank dieser Fähigkeit, die aufeinander folgenden Vorstellungen zur Einheit zu beziehen, ist die Sprache auf's trefflichste befähigt, simultane Inhalte in sich aufzunehmen, ja vielmehr die Wiedergabe des Simultanen durchs Successive macht ihr eigentlichstes Wesen aus. Man greife aus irgend einem Zusammenhang einen beliebigen einfachen Satz auf: man wird immer das gleiche finden: simultaner Inhalt bei konsekutiver Form. Der homerische Satz: „Die Skylla fischt Delphine um den Felsen“ schließt, wenn er in seinen Inhalt zerlegt wird, eine Folge von Bewegungen (das Ausspähen nach den Fischen, das Erjagen und Verzehren der Fische) in sich und enthält dazu noch das Weitere, daß diese Kette von Veränderungen sich in ungezählter Aufeinanderfolge wiederholt. Und doch, so wie dieser Inhalt in der Sprache ausgedrückt ist und

1*

wie er in ihr vorgestellt wird, hat er keinen successiven Charakter; er ist für unser Vorstellen ein schlechthin einheitlicher simultaner Gedanke, ja die Einheitlichkeit und Simultaneität des Gedankens macht sich so stark geltend, daß dadurch das Gefühl für die Aufeinanderfolge der Vorstellungen fast spurlos ausgelöscht wird. Wie in diesem Satz ist es in jedem andern; es giebt keinen einfachen Satz, der konsekutiven Inhalt hätte. So oft also der Dichter einen Satz bildet, thut er, was Lessing ihm verbieten möchte, er drückt mit den aufeinander folgenden Teilen seines Mittels aus, was nicht aufeinander folgt. Und Sätze sind die Urbestandteile, aus welchen sich das poetische Ganze aufbaut. Hätte Lessing die Sprache als Mittel der Poesie erkannt, so hätte er über der Aufeinanderfolge die Beziehungsthätigkeit, die diese paralysiert, nicht übersehen können. Es mag richtig sein, daß man mit aufeinander folgenden Zeichen auch nur Gegenstände ausdrücken kann, die aufeinander folgen. Aber von Zeichen, die in der Aufeinanderfolge zur Einheit bezogen sind, dasselbe zu behaupten oder auch nur von ihnen zu sagen, daß sie, falls ein bequemes Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem obwalten solle, nur aufeinander folgende Gegenstände ausdrücken können, ist schlechthin unmöglich.

Lessings „artikulierte Töne in der Zeit“ scheiden also aus der Reihe der Annahmen aus, die hinsichtlich des Darstellungsmittels der Poesie gemacht werden können. Mit ihnen fällt die Ableitung und Formulierung der Forderungen dahin, die Lessing von ihnen aus erhoben hat. Gesetzt also auch, daß die Intuition, die den Aufstellungen des Laokoon zu Grunde liegt, Recht behalten würde, so wäre doch eine Neubearbeitung am Platz, die sich auf das Wesen der Sprache und der sprachlichen Vorstellungsthätigkeit gründen müßte.

Aber sind wir auch berechtigt, sie darauf zu gründen? Ist die sprachliche Vorstellung wirklich das Darstellungsmittel der Poesie? Die maßgebenden Ästhetiker, an ihrer Spitze Fr. Vischer und Ed. v. Hartmann bestreiten es. Nach Vischers Ausführungen sprechen alle Künste durch sinnliche Mittel zu uns: Das Schöne ist ja — das steht den Hegelschen Ästhetikern fest — das sinnliche Scheinen der Idee und das Kunstwerk „ein sinnliches Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre“ (Vischer, Ästh. I, 54). Daher denn auch der Dichter den Gehalt, den er ausdrücken will, in sinnlichen Bildern niederlegt. Aber diese sinnlichen Bilder stellt er nicht mehr, wie die übrigen Künstler, in einem sinnlichen Material, in Stein, in Farben und Tönen äußerlich vor uns hin; die Poesie hat kein Material mehr, sie erzeugt die Bilder allein

in unserem Innern, in unserer Phantasie. Damit sie der Dichter aber hier aufzubauen vermöge, kann er eines Instrumentes nicht entbehren, mit dem er sie aus seiner Phantasie in die des Genießenden „überführt“: als solches „Vehikel“ dient ihm die Sprache. Wollte man von einem Material der Dichtung reden, so wäre es nicht die Sprache und ihre Laute, sondern das gleiche, wie das aller Künste: sie baut, modelliert und meißelt, zeichnet und malt, wie der bildende Künstler und stimmt wie der Musiker, kurz auch sie arbeitet mit der Sinnlichkeit, aber diese Sinnlichkeit verliert den Charakter des Materials, weil sie nicht mehr dem beschauenden Subjekt äußerlich gegenüber steht, sondern nur noch in seinem Innern vorhanden ist; die Poesie ist die Kunst der innerlich gesetzten Sinnlichkeit und damit zugleich der unbeschränkten: während die andern Künste, entsprechend der Natur ihres Materials, an eine Seite der Sinnlichkeit gewiesen sind, kann sie alle in's Spiel setzen, Linien und Formen, Farben und Töne und hat dazu noch vor den bildenden Künsten die Bewegung voraus.

Diesen Anschauungen getreu, verwirft Vischer das Verfahren des Laokoon hinsichtlich der Poesie gänzlich. Nur in den außerpoetischen Künsten ist die Phantasie an ein Material gebunden, nur bei ihnen kann man daher aus der Beschaffenheit des Materials Stilgesetz und Grenze der Kunst entnehmen. Die Poesie, die Kunst der innerlich gesetzten Sinnlichkeit, ist nicht abhängig von den Lauten der Sprache, die ja nur ein Medium der „Zuführung“ von Phantasiebildern, ein einfaches „Vehikel“ sind. „Mit Phantasie in Phantasie arbeitend“ ist sie allein den Gesetzen der Phantasie unterthan und wenn die Behauptung des Laokoon richtig ist, daß sie Succession und Bewegung verlangt, so ist die Ursache davon nicht die besondere Natur des Vehikels, sondern das Wesen der Phantasie selber, „die, weil sie selber bewegt ist, solches sehen will, was sich bewegt“. (Ästh. III, 1202).

Der Standpunkt Vischers wird von Ed. v. Hartmann in allen wesentlichen Punkten gebilligt. Recht nachdrücklich stellt er den Grundsatz an die Spitze seines Buchs, daß nur das sinnlich Wahrnehmbare oder Anschauungsfähige schön ist und daß alle Schönheit der Seelenbewegungen mit der Schönheit ihres sinnlichen Ausdrucks, ihres Zurerscheinungkommens steht und fällt (Ästhetik II, S. 1 u. 2). Deshalb sind auch bei ihm die Phantasiesinnenbilder, die der Dichter seinen Hörern vor die Seele stellt, einzig und allein Darstellungsmittel der Poesie und die Sprache ist dementsprechend nur Vehikel, weshalb auch die Notwendigkeit der Succession in der Poesie, ganz wie bei Vischer, mit dem Bewegungsbedürfnis der Phantasie, nicht mit dem Wesen der Sprache begründet wird.

Erwägt man, daß in diesen sinnlichen Bildern die Welt der unteren Sinne (des Tastens, Schmeckens, Riechens), wie die Erfahrung lehrt, nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt, erwägt man weiter, daß auch unter den beiden oberen Sinnen des Gesichts und des Gehörs dem ersteren die überragende Bedeutung zukommt, so mag man die Anschauung als die Vertreterin auch der übrigen Sinne gelten lassen und also den weitverbreiteten Standpunkt, dessen wissenschaftliche Interpreten die beiden genannten Ästhetiker sind, auch so bezeichnen: Aufgabe der Poesie ist es, innere Anschauung zu geben durch das Vehikel der Sprache.

Der Begriff der Anschauung schließt in seinem eigentlichen Sinn, in dem er ausschließlich auf das Sinnfällig-wahrnehmbare geht, eine zwiefache Bedeutung in sich, eine außerästhetische und eine ästhetische. In seinem außerästhetischen Verständnis ist die ganze sinnfällige Welt Objekt unserer Anschauung, sofern wir die Empfindungen, die sie uns erregt, auf ein äußeres Ding als den Erreger der Empfindungen und als den Träger der Eigenschaften, die uns in den Empfindungen gegeben sind, beziehen. So ist ein Stein oder ein Stück Holz mit allen seinen sinnlichen Eigenschaften, also auch nach seinen Tastqualitäten und Geruchsqualitäten und den Geräuschen, die wir etwa an ihm wahrnehmen, anschaulich, falls es nur gestattet ist, den Begriff Anschauung, wie allgemein üblich, auf die Empfindungen aller Sinne auszudehnen; anschaubar und wahrnehmbar sind Synonyma. Nicht so bei der Anschauung in ihrem ästhetischen Sinn. Zwar muß das, was wir ästhetisch-anschaulich heißen, unbedingt wahrnehmbar sein, aber nicht jedes Wahrnehmbare ist ästhetisch-anschaulich. Anschaulich im ästhetischen Sinn wird das Wahrnehmbare oder das Anschauliche in seiner außerästhetischen Bedeutung, wenn es in seiner äußeren Erscheinung einen seelisch-geistigen Gehalt zum vollendeten Ausdruck bringt.

Näher bestimmen die Hegelschen Ästhetiker diesen Gehalt als die Idee. Nun verkenne ich allerdings nicht, wie zutreffend in vieler Hinsicht die Bezeichnung des Gehalts der Kunst mit „Idee“ ist. Aber andererseits haften sich doch auch viele Mißverständnisse an das Wort und in einer der idealistischen Philosophie entfremdeten Zeit ist es zudem schwer verständlich. Da ist es nicht ungelegen, daß Fr. Vischer selbst es durch ein treffenderes und dabei leicht faßliches Wort ersetzt hat, indem er das Schöne in der Selbstkritik seiner Ästhetik „als Leben in sich gespiegelt“ definiert hat. Das ist es: das Schöne ist Leben, das sich äußert oder zu äußern scheint, und sich in diesen Äußerungen zur Erscheinung bringt, und deshalb ist Wesen und Inhalt jeder Kunst, Leben als solches zur Darstellung zu bringen. Damit ist nicht

gemeint, daß alle Darstellung von Leben schön im engeren besonderen Sinn ist; in diesem Sinn schön ist vielmehr nur ein Leben, das in irgend einer Hinsicht vollkommen ist, ein Leben, daß entweder durch seine Kraft oder Tiefe überwältigt oder durch seine Fülle, seine Harmonie, seinen leichten Fluß erfreut. Wohl aber liegt darin, daß auch das Gegenteil dieses Schönen, das Häßliche, wenn es in die Kunst eingehen soll, lebendig sein muß.*

Es ist hier nicht der Ort, diese Auffassung vom materiell Schönen des Näheren darzuthun und zu begründen. Sie wird sich bei ihrer Anwendung auf die einzelnen Probleme, die uns begegnen werden, zu bewähren haben. Auch ist zu hoffen, daß ihr von einer Zeit, in der eine mächtige Bewegung als Losung für die Kunst den Ruf hat ertönen lassen: Leben, nichts als Leben! Leben in allen seinen Formen und Gestalten! ein unmittelbares Verständnis werde entgegengebracht werden. Für die Poesie ist sie ohnedem naheliegend genug: ist es doch ein von jedermann anerkannter Gemeinplatz, daß alles in ihr lebendig sein soll. Wenn also die Annahme berechtigt ist, daß das Wesen der Kunst darin besteht, Leben als solches zur Darstellung zu bringen, so können wir nun Anschauung im ästhetischen Sinn bezeichnen als ein äußeres oder inneres Wahrnehmungsbild, in dessen sinnlichen Formen sich innewohnendes Leben spiegelt und in adäquater Weise verkörpert.

In unserer Definition des Schönen ist schon enthalten, daß das Leben, das von uns als schön empfunden werden soll, sich voll äußern und also irgendwie zur vollen Erscheinung kommen muß; die idealistische Ästhetik fügt hinzu: zur vollen sinnlichen Erscheinung; sie verlangt, daß es anschaulich werden müsse, sie betrachtet es als selbstverständlich, daß Darbietung des Gehalts in sinnlicher Erscheinung das Wesen des Ästhetischen ausmacht. Das Sinnliche ist ihr das einzige Mittel der Darstellung in allen Künsten und daher auch das Darstellungsmittel der Poesie. Wie steht es damit in Wirklichkeit? Legt die Poesie ihren Gehalt in Anschauungen, in innern Sinnenbildern nieder, erzeugt sie im

---

* Vgl. zum obigen auch Volkelts des öfteren gegebene Ausführungen über das Wesen des Schönen. — Da das Leben, das ich als den Gehalt des Schönen bezeichne, von der Empfindung erhoben wird und im ästhetischen Akt nur für diese da ist, so nähert sich meine Auffassung des Schönen dem Standpunkt der Gefühlsästhetik, wie sie von Kirchmann, Groos und Baumgart vertreten wird. Mich ihr ganz anzuschließen, hindert mich neben andern Gründen das Bestreben, schon in der Definition des Schönen zu betonen, daß uns im Schönen ein objektiv Wertvolles entgegengebracht wird. — Die gegebene Definition ist in mancher Hinsicht, wie ich kaum zu bemerken brauche, unvollständig; sie bezieht sich ohnedem nur auf das materiell Schöne. Daß ich auch ein Formschönes anerkenne, wird sich gelegentlich zeigen.

Hörenden ein Ganzes von sinnlichen Formen und Bildern in der Gestalt, in der wir sie in der Wirklichkeit mit unseren Sinnen wahrnehmen, ohne daß das Hindurchgegangensein dieser Formen und Bilder durch die Sprache sich in ihrer Gestaltung wesentlich verriete? Ist es so, dann sind die Sinnenbilder das Darstellungsmittel, in denen der Dichter uns den Gehalt erschließt und die Sprache ist nur Vehikel, nur Mittel, die Bilder, die das Schöne enthalten, von der Phantasie des Künstlers in die des Hörers überzuleiten, sie hat in der Poesie keine selbständige Bedeutung. Aber auch ein anderer Fall ist denkbar; es könnte sich bei genauerem Betrachten ergeben, daß solche Sinnenbilder mit der Sprache gar nicht geschaffen werden können, daß die Sprache allem, was durch sie hindurchgeht, auch dem Sinnlichen ihren eigenen Stempel aufdrückt; daß sie uns also das Leben, das uns der Dichter zu genießendem Nacherleben darbieten möchte, in psychischen Gebilden vorführt, die verschieden von den Erscheinungen der sinnlichen Wirklichkeit nur unserer Vorstellung eigen sind. Dann wäre die Sprache nicht das Vehikel, sondern das Darstellungsmittel der Poesie. Denn nicht in Sinnenbildern, die durch die Sprache suggeriert wären, sondern in der Sprache selber und in den durch sie geschaffenen ihr allein eigentümlichen Gebilden bekämen wir den Gehalt. Man sieht, die Frage nach dem Darstellungsmittel der Poesie ist nicht müßig, ist kein Streit um des Kaisers Bart; sie wird alsbald zur Frage nach der Gebundenheit der Kunst an die sinnliche Erscheinung. Sollte es sich finden, daß die Lehre vom Vehikel ein Irrtum ist, der fallen muß, so fällt mit ihm auch die Definition von der Kunst als Anschauung, als gehaltdurchdrungener empfundener Sinnenform.

Man mißverstehe uns nicht! Es kann niemand und am wenigsten uns einfallen, der Dichtung die Anschauung abzusprechen, sofern man dies Wort in einem geläufigen übertragenen Sinn nimmt, sofern man sagen will, daß uns in der Poesie ein fremdes Objekt in ähnlicher Weise gegenwärtig gegenübertritt, wie bei der sinnlichen Anschauung in ihrer unterästhetischen Bedeutung und daß dieses Objekt Leben zur Erscheinung bringt, ähnlich, wie die sinnliche Anschauung in ihrer ästhetischen Bedeutung. Aber darum handelt es sich hier nicht. Das Charakteristische für die besprochene Ansicht ist es ja gerade, daß die Poesie Anschauung im natürlichen, nicht im übertragenen Sinn des Worts wirken, daß sie Gesichtswahrnehmungen vor unser inneres Auge und Gehörwahrnehmungen vor unser inneres Gehör führen soll.*

* Wir werden uns daher auch den bequemen Gebrauch der bildlichen Bedeutung des Worts „Anschauung“ in der ganzen Abhandlung versagen

Das ist ebenso sehr die notwendige Konsequenz derdas ganze System beherrschenden Grundauffassung vom Wesen des Schönen, als es durch die bündigsten Erklärungen sicher gestellt ist, mögen diese dann immerhin hinten drein, namentlich von Vischer, unter dem Zwang der Thatsachen gemildert und abgeschwächt werden. (Man vgl. z. B. bei Vischer das Bd. III, 1181/82 und bei Hartmann Bd. II, 721 Gesagte). Grund genug also, die Frage gründlich zu prüfen, ob die Dichtkunst denn wirklich diese dreidimensional gewordene, durch Einbeziehung auch der andern Sinne erweiterte Malerei des Bewegten ist, die von allen Schranken eines äußeren Materials und von allen technischen Rücksichten befreit die höchste Stufe der die Idee in's Sinnliche bildenden Kunst in sich darstellt.

Für die Entscheidung dieser Frage können die psychischen Vorgänge im Dichter ganz außer Spiel bleiben, so interessant es auch an sich wäre, zu wissen, in welcher Form dem Dichter die Eingebungen werden, die er zur Mitteilung an andere in seiner Dichtung niederlegt. Denn das Werk des Dichters wird erst in der Aufnahmethätigkeit des Genießenden zum Kunstwerk und nicht darum handelt es sich, ob der Dichter Anschauungsbilder, die er etwa in seiner Phantasie hätte, in Rede umsetzt, sondern ob er mit seiner Rede Anschauungsbilder in uns, den Genießenden erzeugt. Wir müssen also untersuchen, wie die Rede auf uns wirkt, in welcher Thätigkeit wir ihren Sinn erheben, welche psychische Gebilde sie in uns auslöst und dann des weitern ermitteln, ob diese Gebilde anschaulichen Charakters sind oder ob sie sich auch nur dazu eignen, zu Anschauungsbildern erhoben zu werden. Sollte es sich dabei ergeben, daß dieses Nachvorstellen eines gegebenen Vorstellungszusammenhangs in Formen verläuft und psychische Gebilde schafft, die von der anschauenden Thätigkeit und deren Gebilden wesentlich verschieden sind, so wäre nicht nur der überanschauliche Charakter der Poesie erwiesen, sondern es wäre zugleich auch ein anderes erreicht: wir hätten die grundlegenden Eigentümlichkeiten unseres Vorstellens erkannt, aus denen wir den Stil der Poesie verständlich machen könnten.

---

und uns, um jede Verwechselung zu verhüten, da wo wir etwas als ein Analogon der sinnfälligen Anschauung auf geistigem Gebiet bezeichnen wollen, des Ausdrucks „Bild“ bedienen, dem dann „Sinnen-“ oder „Wahrnehmungsbild“, sowie „Anschauung“ als Bezeichnung für das, was im eigentlichen Sinn äußere oder innere Wahrnehmung, äußeres oder inneres Sinnenbild ist, gegenüberstehen.

II. Abschnitt.

Der Vorgang des Nachvorstellens und sein Verhältnis zur Anschauung.

Soll uns die Sprache in den Stand setzen, andern mitzuteilen, was sie nicht gesehen und erlebt, nicht gedacht und ersonnen haben, so muß sie das neue Unbekannte, das sie vermitteln soll, auf allgemein Bekanntes zurückführen, auf das Gemeinsame, das immer in gleicher oder ähnlicher Weise in den Dingen wiederkehrt. Sie muß daher die Welt des Seienden in ihre allgemeinen gleichbleibenden Bestandteile zerlegen, um daraus ihre Allgemeinvorstellungen zu bilden. Sie unterscheidet dabei die konkreten Dinge selbst, ihre Eigenschaften, Thätigkeiten und Zustände und deren Modifikationen, sowie die Beziehungen (Relationen), in denen die Dinge untereinander stehen. Diese in der Wirklichkeit gegebenen Unterschiede finden ihren sprachlichen Ausdruck in den Wortkategorien der Sprache. Das Substantiv dient zur Bezeichnung des als Substanz beharrenden oder dessen, was als solches vorgestellt wird, das Adjektivum und Verbum zur Bezeichnung der Eigenschaften, Thätigkeiten und Zustände; das Adverbium ist der Ausdruck der Modifikation; Beziehungen werden in verschiedenen sprachlichen Formen, in Adjektiven, Adverbien, Präpositionen und Konjunktionen (vergl. gleich ungleich; die Zahlwörter; links; vorher; unter; trotz; während; damit) für sich festgehalten. Vielfach aber werden die Beziehungen mit den Gegenständen und Vorgängen, an welchen sie hervortreten, zusammengenommen: Quelle = Wasser das *aus* der Erde kommt; fliehen = eine Ortsveränderung *vor* einem her vollziehen *mit dem Zweck*, nicht in seine Gewalt zu kommen.

Indem die Sprache die einzelnen Seiten der Erscheinung aus dem lebendigen Zusammenhang herausreißt, der sie umfaßt und hält, indem sie den Gegenstand als beharrende Größe unterscheidet von seinen wechselnden Zuständen, Eigenschaften und Thätigkeiten loslöst von dem Gegenstand, an welchem sie erscheinen und Be-

ziehungen für sich festhält mit Ausschluß der Dinge, zwischen denen sie laufen, gewinnt sie mit dieser Abstraktion die Fähigkeit, die so erhobenen Bestandteile der Wirklichkeit in anderer neuer Zusammensetzung, Umgebung und Verbindung wieder zu erkennen und wiederzufinden und sie aus individueller Fassung zu Allgemeinvorstellungen zu erheben. War erst einmal das ungetrennte Anschauungsbild eines dahinlaufenden Pferdes gewissermaßen zerlegt in die beiden Vorstellungen „Pferd" und „laufen", so war damit die Möglichkeit gegeben, auch das ruhende Pferd unter der Vorstellung Pferd mitzubefassen und die Vorstellung laufen auch auf den laufenden Hund anzuwenden. Abstrahierendes Zerlegen der Wirklichkeit, der innern wie der äußern, in ihre Bestandteile und subsumierendes verallgemeinerndes Befassen des einzelnen gleichartigen unter ein und dieselbe Vorstellung ist die Grundlage der sprachschaffenden Thätigkeit.

Obwohl man sich den Inhalt der einzelnen Wörter für sich denken kann, so sagen sie doch in dieser Vereinzelung nichts aus: sie ergeben keinen Gedanken. Einen solchen bilden immer nur mehrere Vorstellungen zusammen, die aufeinander folgen müssen, weil wir weder gleichzeitig mehrere Worte aussprechen und vernehmen, noch mehrere Vorstellungen haben können. Bei diesem successiven Charakter des Vorstellens entsteht die Einheit einer Aussage dadurch, daß die einander folgenden Vorstellungen nach ihrem Inhalt aufeinander bezogen werden. Art und Charakter der jeweiligen Beziehung ergeben sich teils aus der Grundform der einzelenen Wörter: indem wir einem Inhalt substantivische Form geben, bezeichnen wir ihn als selbständigen Träger von Eigenschaften, Zuständen und Thätigkeiten und indem wir etwas als Thätigkeit oder Eigenschaft vorstellen, schreiben wir ihm die Eigentümlichkeit zu, einem solchen Selbständigen anzuhängen, Attribut an ihm zu sein; teils wenigstens in den indogermanischen Sprachen durch die Flexion und ev. durch die Kopula und durch Beziehungsvorstellungen, wie Präpositionen und Bindewörter.

So kommt als unterste Einheitsstufe einer Aussage durch Vorstellungen, gewissermaßen als Urzelle der Rede, der Satz zu stande. Die einzelnen aufeinander folgenden Sätze, bezw. die in ihnen enthaltenen Aussagen werden dann wieder aufeinander bezogen, sei es in der Form der Unter- und Überordnung durch Konjunktionen, Relativa und Infinitivkonstruktionen, teils bei selbständiger Aneinanderreihung durch Partikeln und durch Fürwörter, zu denen auch der Artikel gehört; oft bleibt es auch dem Hörer überlassen, aus dem Inhalt der Sätze ihre Beziehungen zu finden. So ist das eigentliche Wesen der Rede Beziehung der in den einzelnen Wörtern und Sätzen nacheinander auftauchenden Inhalte.

In Sätzen und Satzreihen kommen die Mitteilungen und Gedanken des Redenden dem Hörer zu und dessen Absicht ist nun darauf gerichtet, das voll zu erheben, was der Redende in seinen Worten niedergelegt hat; er möchte verstehen, was mit den Worten gemeint ist. Der Vorgang des Nachvorstellens ist daher durch die Absicht des Verständnisses bestimmt. Maßgebend für's Verständnis sind die Vorstellungsinhalte der einzelnen Worte und ihre Beziehungen und die Aufgabe des Nachvorstellens besteht mithin darin, die Vorstellungsinhalte der einzelnen Worte zu entwickeln und sie miteinander zu verknüpfen nach der Weisung der Beziehungen, in denen sie stehen. Aufeinander beziehen können wir aber bloß, was die Möglichkeit des Bezogenwerdens in sich trägt. Wir müssen also an den miteinander verknüpften Inhalten diejenigen Seiten herausfinden, die die Beziehung gestatten und überhaupt alles aus ihnen herbeischaffen, was die Beziehung ermöglicht, erklärt und verständlich macht.

Auf Grund dieser Thatsache ergiebt sich mit Leichtigkeit ein Bild des typischen Verlaufs, den das Nachvorstellen nimmt. Unsere Vorstellungen haben ihren Inhalt an der Reihe von Merkmalen, aus denen sie sich zusammensetzen. In der Summe der Merkmale bewahren wir alles auf, was wir von der Erscheinung und dem Wesen des mit dem Wort bezeichneten Gegenstands, von seinem Thun und seinen Zuständen beobachtet und was wir von den Beziehungen und Zusammenhängen, in denen er steht, von den Ursachen, durch die er hervorgebracht wird, von den Zwecken, denen er dient und von den Wirkungen, die von ihm ausgehen, bemerkt haben, kurz alles, was wir von ihm wissen. Auch der Begriff befaßt eine Anzahl von Merkmalen unter sich; und doch sind Begriff und Vorstellung verschiedene Dinge. Der Begriff hat die Vorstellung zur Voraussetzung und entsteht durch denkende und deshalb bewußte Bearbeitung des Vorstellungsinhalts; er ist daher ein logisches Gebilde, wie die Vorstellung ein psychologisches. Im Begriff setzen wir den jeweiligen Vorstellungsinhalt in ein bestimmtes Verhältnis zu den ihm übergeordneten Vorstellungen, bezw. Begriffen und geben ihm gegenüber den anderen Vorstellungsinhalten unserer Seele feste Umgrenzung und sichere Unterscheidung. Dieser klaren Geistigkeit des Begriffs gegenüber hat die Vorstellung etwas naives und unmittelbares. Sie ist das unbewußte oder halbbewußte Ergebnis der in uns wirksamen seelischen Kräfte. Ihr ist es nicht so sehr um eine Einordnung der Dinge in ein System mit seinen Arten und Gattungen zu thun, für sie ist das Pferd nicht in erster Linie ein Säugetier und Einhufer mit einer Anzahl von Eigenschaften, in welchen seine Verschiedenheit von den übrigen Einhufern ausgeprägt ist, ihr ist es ein Tier von

solcher organischen Gestaltung, von solchem Aussehen, von solchen Körperteilen, von solchen psychischen Eigenschaften, von solcher Lebensweise u. s. w. Ebensowenig ist etwa „schwingen" für unser Vorstellen eine Art der Körperbewegung, wodurch ein Objekt in kreisförmige Bewegung gesetzt wird, sondern „schwingen" ist eben schwingen. Wir haben diese Form der Bewegung so und so oft gesehen und der Inhalt dieser Wahrnehmung ist uns ohne Reflexion und ohne Einreihung unter übergeordnete Begriffe in der Vorstellung gegeben. Am schlagendsten ist der Unterschied zwischen Vorstellung und Begriff in dieser Hinsicht bei abstrakteren Relationsvorstellungen, wie spielen und arbeiten, Scherz und Ernst, nützen und schaden. Man kann, wie jeder weiß, eine vollständig genügende, ja deutliche Vorstellung von diesen Dingen haben und doch völlig unfähig sein, sie zum Begriff zu erheben. Wir bilden uns die Inhalte dieser Vorstellungen an der Wirklichkeit in einer naiven Abstraktion, die gar nichts zu thun hat mit der bewußten Abstraktion des Begriffs, und es gehört zu den Wundern unserer geistigen Organisation, daß wir aus der Betrachtung von Beziehungen und Verhältnissen, die in einzelnen von uns beobachteten konkreteu Fällen und Vorgängen obwalten, Inhalte von Vorstellungen gewinnen können, die sich scheinbar nicht greifen lassen und dabei doch bestimmt sind. Die Reihe von Merkmalen, die die Vorstellung enthält, liegt sodann nicht in fester Ordnung, wie beim Begriff und in klarer Scheidung gegen den Inhalt anderer Vorstellungen neben einander, sondern so willkürlich, ungeordnet und systemlos, wie sie sich allmählich eingestellt und aufgedrängt hat. Und während der Begriff scharf umgrenzt ist, weil in ihm nur die wesentlichen, unterscheidenden Merkmale Aufnahme finden, ist die Vorstellung vom weitesten Umfang und ihre Grenzen verlaufen in's Unbestimmte. Denn sie umfaßt schlechthin alles, was wir vom Gegenstand wissen, erfahren und gehört haben, das Große wie das Kleine, das Wesentliche wie das Unwesentliche. Daher es denn auch zahlreiche Vorstellungen, namentlich solche von konkreten Gegenständen der Sinnenwelt giebt, die unübersehbare Komplexe von Merkmalen in sich schließen.

Diese Komplexe liegen nun wohl bereit, in's Bewußtsein zu treten, wenn das Erklingen des Worts im Satz die Aufforderung an uns heranträgt, seinen Inhalt zu erheben, aber würde die Bereitschaft zur Wirklichkeit, würden wir z. B. im Satz „der Hund rennt", die ganze Unsumme von Merkmalen, aus der die Vorstellung Hund besteht, auf die Bildfläche des Bewußtseins bringen wollen, so wäre das überflüssig und verwirrend, weil in der Vorstellung eine große Anzahl von Möglichkeiten befaßt sind, von denen eine die andere ausschließt (der Hund ist groß oder klein, weiß

oder schwarz oder braun, langohrig oder kurzohrig u. s. w.) und es wäre geradezu unmöglich: denn welches Bewußtsein wäre weit genug, eine solche Flut von Bestimmungen auf einmal in sich zu fassen. Wir beschränken uns daher beim ersten Ertönen des Worts vorerst auf das allerallgemeinste, wir erfassen nur soviel vom Gegenstand, daß wir wissen, was gemeint ist, alles Nähere und Besondere, jede genauere Bestimmung bleibt unter der Schwelle des Bewußtseins. Es sind ja nicht alle Merkmale am Gegenstand gleich bedeutsam, vielmehr giebt es an jedem Gegenstand solche, die uns als die wesentlichen erscheinen, ohne welche wir uns den Gegenstand nicht vorstellen können.

Welche das sind, ist ganz zufällig und hängt von den Umständen ab, in denen wir mit dem Gegenstand bekannt werden und von dem Eindruck, den er auf uns macht: Wir haben dabei gar keine Gewähr, daß wir ihn auf diese Weise in seiner richtigen Beleuchtung und von allen seinen wesentlichen Seiten bekommen. Die Grundmerkmale — so können wir sie nennen — sind daher auch nicht identisch mit dem Begriff; sie können wohl gelegentlich einmal mit ihm im Umfang zusammenfallen, sie sind aber gewöhnlich auch darin von ihm sehr verschieden, namentlich bei den Vorstellungen substantieller Sinnendinge; und dann fehlt ihnen immer das Bewußtsein, durch denkende Bearbeitung des Gegebenen zu stande gekommen zu sein; sie sind Naturprodukte und deshalb so willkürlich, unrationell und der Notwendigkeit ermangelnd, wie es derartige Produkte zu sein pflegen. Wie verschieden die Grundmerkmale vom selben Gegenstand sein können, zeigt die Bezeichnung, die der betreffende Gegenstand bei den verschiedenen Völkern gefunden hat (die innere Sprachform). Alle sprachlichen Bezeichnungen für Sinnendinge sind Metonymien, d. h. sie benennen den Gegenstand nach dem Merkmal an ihm, das dem Benennenden das auffallendste, eindrucksvollste und darum wesentlichste war. Dieses Grundmerkmal muß ihm zur Bezeichnung des ganzen Gegenstandes dienen. Die Schlange war für die sprachschöpfenden Deutschen ein Tier, das sich schlingt (ringelt), für die Lateiner eines das kriecht (serpens), das Getreide für die Deutschen eine Pflanze, die der Acker trägt, für die Lateiner eine, die man ißt und genießt (frumentum). Und wie bei den einzelnen Völkern, so können bei den einzelnen Individuen, die ja von den vergessenen etymologischen Grundmerkmalen unbeeinflußt sind, die Grundmerkmale verschieden sein. Der Löwe wird dem einen Kind, das von ihm erzählen gehört hat, vornehmlich als ein in Afrika lebendes Tier erscheinen, dem anderen etwa als Tier von höchster Gefährlichkeit; hat es ihn einmal im Bild oder im Tiergarten gesehen, so wird in den Mittelpunkt seiner Vorstellung

vom Löwen entweder eine verblaßte verallgemeinerte Erinnerung von seiner ganzen Gestalt treten oder aber nur von einer einzelnen hervorstechenden Eigenschaft; er wird ihm das gelbe Tier, das Tier mit der großen Mähne, mit den feurigen Augen sein. Für die Erwachsenen, bei denen die Grundmerkmale der geläufigeren Vorstellungen aus begreiflichen Gründen meistens gleich oder ähnlich sind, setzen sich bei Naturgegenständen die Grundmerkmale am ehesten zusammen aus dem übergeordneten Begriff: Tier Pflanze u. s. w. — d. h. es schwebt ihnen ein Wissen darum vor, in welche allgemeinere Klasse des Seienden es gehört — und aus dem Typus der Erscheinung, vielleicht auch nach sonst einer hervorragenden Eigenschaft, bei den Artefakten aus dem Wissen um den Typus der Form und dem Zweck, dem es dient. „Messer", nach den Grundmerkmalen vorgestellt, dürfte den meisten ein Ding von diesem bestimmten Schema zum Zweck des Schneidens sein oder auch bloß ein Ding zum Schneiden.

Während bei den gewöhnlichen Benennungen der Gegenstände die Grundmerkmale sich frei in uns nach unserer Auffassung der Gegenstände bilden, steht es dem Redenden frei, durch die Wahl seiner Ausdrücke uns gewisse Grundmerkmale aufzudrängen; er kann uns zwingen, einzelne besondere Merkmale unter die uns geläufigen Grundmerkmale aufzunehmen: Sagt er statt Pferd Hengst, Stute, Chaisen- und Reitpferd, so sind wir genötigt, „männlich", „weiblich" oder die Zweckbestimmungen „zum Ziehen von Chaisen", „zum Reiten" in die Grundvorstellung vom Pferd mit hereinzunehmen. Er kann aber auch die Grundmerkmale vollständig verschieben; man vergleiche: sterben und heimgehen; wohl bleiben in beiden Bezeichnungen die Grundmerkmale: „Aufhören des Lebens" erhalten, aber in sterben sind sie allein da, in heimgehen sind sie in Hintergrund gedrängt und übertönt durch die Hervorkehrung einer Wirkung, die das Sterben in der christlichen Auffassung hat; es soll in erster Linie erscheinen als eingehen in eine Welt, in der der Mensch wahrhaft zu Hause ist. Der Apotheker ist ein Mann, der Arzneien bereitet bezw. verkauft. Bezeichnet man ihn als Neunundneunziger, so macht man eine Eigenschaft an ihm, die in der weiteren Vorstellung von ihm bei den meisten enthalten sein wird, nämlich die Neigung, einen sehr hohen Nutzen von seinen Waren zu nehmen, zum beherrschenden Grundmerkmal.

Wenn also in unserm Satz „der Hund rennt" das Wort „Hund" ertönt, so haben wir in der Eile nur die Zeit, uns der allerallgemeinsten, der Grund-merkmale bewußt zu werden. Wir stellen also etwa vor: Tier mit Hundetypus. Für die anderen Merkmale des ganzen Vorstellungskreises bleibt es vorläufig bei der Bereitschaft in Aktion zu treten. Auf das Subjekt

Hund folgt das Prädikat „rennt" und stellt an uns die Forderung, die Verbindung „Hund" und „rennen" zu vollziehen und zwar in der Form der Prädikatsbeziehung, also so, daß rennen als Thätigkeit des Hundes erscheint. Beziehungen vollziehen können wir nur, wenn wir sie verstehen, d. h. wenn wir sie auf Grund der Vorstellungsinhalte als möglich oder berechtigt erkennen. Das Prädikat rennen erhebt also an das Subjekt Hund den Anspruch, daß in seiner Vorstellung die Möglichkeit rascher Vorwärtsbewegung mit den Füßen enthalten ist. Durch die Prädikatsbeziehung wird mithin ein neues Merkmal über die Grundmerkmale hinaus aus der Subjektsvorstellung hervorgeholt, nämlich die Bewegungsfähigkeit. Natürlich brauchen wir in unserem Fall dieses Merkmal nicht gesondert vorzustellen. Im Prädikat ist ja ausgesprochen, daß die Fähigkeit, sich rasch zu bewegen, Wirklichkeit, Thatsache geworden ist. Indem wir das Prädikat „rennt" anstandslos mit dem Subjekt verbinden, indem wir den Hund als rennend denken, ist ja seine Bewegungsfähigkeit mitgedacht. Dieser Art sind aber unzählige Verbindungen. Indem wir die Aussage: „Karl dachte eine Weile nach und sagte dann" anstandslos vollziehen, ist in der Thatsache „dachte und sprach" die Fähigkeit zu denken und zu sprechen, die in der Vorstellung Mensch enthalten ist, mitgedacht und in der Bestimmung „eine Weile" ist mit vorgestellt, daß das Denken ein in der Zeit verlaufender Vorgang ist.

Nicht immer freilich ist die Beziehungsthätigkeit so einfach, wie in unserem Mustersatz. Vielfach erhebt sie viel höhere Ansprüche. Lautet der Satz: „Beim Blick auf das Kreuz erbleichte der Mörder", so muß zum vollen Verständnis des Sinnes aus der Vorstellung „Kreuz" die historische Thatsache entnommen werden, daß durch Christi Tod am Kreuz dieses zum Symbol des göttlichen Gerichts über die Sünder geworden ist und die Vorstellung „morden" muß das Merkmal abgeben, daß ein Mord das Gewissen belastet. Beide Inhalte gehen über die Grundmerkmale hinaus (vgl. „in Kreuzform", „Cesario hat Carnot ermordet"), sie werden auch nicht in irgend welchen Bestimmungen des Satzes mitvorgestellt, wie die Bewegungsfähigkeit des Hundes in dem Prädikat „rennen", sondern hervorgeholt durch das Bedürfnis des Verständnisses, müssen sie gesondert als weitere B e z i e h u n g s merkmale zu den Grundmerkmalen hinzugedacht werden.

Das Verständnis hängt also an der Vollziehbarkeit der Beziehungen. Wo wir an den Vorstellungen keine Seiten entdecken, die den Vollzug der obwaltenden Beziehungen gestatten, da hört das Verständnis auf und mit ihm auch die Möglichkeit, einen Satz oder eine Satzreihe als Ganzes, als Einheit vorzustellen. Was wir nicht verstehen, das thatsächlich und logisch Unmögliche, können

wir „uns nicht vorstellen". Wohl erfassen wir, weil wir jede Vorstellung auch in ihrer abstrakten Isoliertheit und jeden Satz auch in seiner Vereinzelung uns vorhalten können, in diesem Fall den Sinn der einzelnen Worte, aus welchen die Aussage oder den Sinn der einzelnen Sätze, aus denen die Rede besteht, aber wir entdecken keine Beziehungspunkte zwischen den einzelnen Vorstellungen oder den einzelnen Sätzen und können sie deshalb auch nicht zur Einheit des Gedankens verknüpfen. Das schließt nicht aus, daß wir in verwickelteren Verhältnissen, in der Rede einer dichterischen Figur oder in einer umfänglichen wissenschaftlichen Abhandlung nicht auch das unserer Überzeugung nach Unrichtige, ja Widersinnige verstehen, sobald wir in den Verhältnissen, Vorfällen, Persönlichkeiten und Gegenständen, über welche gesprochen wird, Punkte entdecken, die sich bei einseitiger Auffassung, bei böswilliger oder leidenschaftlicher Voreingenommenheit, bei mangelhafter Aufmerksamkeit so betrachten lassen. Aber auch hier hört das Verständnis und damit die Möglichkeit des Vorstellens sofort auf, wenn wir auch nicht die geringste Spur erspähen können, die uns die irrige Auffassung und Beurteilung erklärlich machen könnte.

Die Sprache dient nicht bloß dazu, beschreibende oder erzählende Aussagen zu machen, die sich an unserer Erfahrung als möglich bewähren, sondern sie muß auch dazu dienen, unser Wissen und unsere Erfahrung über Gegenstände und Thätigkeiten und damit den Inhalt der betreffenden Vorstellungen zu bereichern. Anstatt daß wir bekannte Merkmale in bekannten Beziehungen vorfinden und wiedererkennen, sollen wir neue Merkmale in unsere Gemeinvorstellungen aufnehmen. Wir thun es willig, sobald wir der Sachkunde der Persönlichkeit trauen, von der die Belehrung ausgeht. Aber diese neuen Merkmale bleiben uns tot und wir wissen wenig mit ihnen anzufangen, wenn sie sich nicht aus bekannten Eigentümlichkeiten des Gegenstands ableiten lassen und von ihnen aus denkbar erscheinen oder uns nach Analogien verständlich sind. Daher es auch Aufgabe der Belehrung ist, den Vorstellungsprozeß zu erleichtern und zu ermöglichen dadurch, daß das Neue angeknüpft wird an's Alte. Wer zum erstenmal erfährt, daß Hunde Bier trinken und sich wohl auch darin betrinken, dem kann es nicht schwer fallen, die einzelnen Vorstellungen der Aussage zum Aussageganzen zu verknüpfen. Der Hund ist ihm als trinkendes Tier, das Bier als berauschendes Getränke gegeben und damit liegt die Möglichkeit der Verbindung vor. Viel schwieriger muß unter gleichen Umständen der Vollzug des Satzes: „es giebt fliegende Fische" werden. Zuerst wird sich entsprechend dem Vorstellungsinhalt von Fisch und fliegen der Widerspruch regen, indem die der

Verbindung widerstrebenden Merkmale an beiden Vorstellungen gehoben werden. Das Element des Fisches ist das Wasser, das Fliegen geht in der Luft vor sich und die Flügel, die dazu nötig sind, fehlen dem Fisch. Erst wenn die augenblickliche Überraschung überwunden ist, wird man sich der überlegenen Kenntnis fügen und die Vorstellung, die man bisher vom Fisch hatte, auf Grund des neuen Merkmals verbessern. Andererseits wäre eine genügende Vermittlung mit dem Bekannten hergestellt, wenn hinzugefügt wäre, daß der fliegende Fisch sich nur auf kurze Zeit mittelst der Flossen, die er als Flügel benutzt, in die Luft erheben kann. Die Form der Flossen und ihre Ähnlichkeit mit der Form der Flügel müßte die Vermittlerrolle übernehmen. Diese Seite würde dann auch an der Vorstellung „Flosse" und „Flügel" besonders in's Bewußtsein treten. Die Flossen würden gedacht als verkrüppelte Flügel.

Dieselben Ansprüche, wie im einzelnen Satz erhebt das Bedürfnis nach Verständnis der Beziehungen im großen Zusammenhang eines Redeganzen. Da das Verständnis des Folgenden durch das Vorangehende bedingt ist, so muß uns das Vorangehende gegenwärtig bleiben, wenn wir das Folgende verstehen sollen, und es bleibt uns auch, falls wir dem Fortschritt der Rede aufmerksam gefolgt sind. Es prägt sich unserem Gedächtnis ein teils in seinen Einzelheiten, teils in Zusammenfassungen, Übersichten und Verdichtungen. All das liegt während des Hörens oder Lesens unmittelbar an der Schwelle des Bewußtseins und tritt alsbald über sie, sobald und soweit es durch eine Beziehung gerufen wird, um in den Vorstellungsinhalt des vorüberziehenden Satzes eingetragen und in ihm mitvorgestellt zu werden. Wenn vom Taucher erzählt wird: „und den Gürtel wirft er, den Mantel weg", so wird der vorher erzählte Anlaß dieser Handlung, die eindringliche Aufforderung des Königs an die Ritter und Knappen, in den Strudel zu tauchen, gegenwärtig. Erst diese Beziehung vermittelt den Sinn der sonst unverständlichen Handlung und demgemäß tragen wir den durch's Vorausgegangene gewiesenen Gedanken in die Handlung ein: „er erklärt sich bereit zum geforderten Wagnis und rüstet sich zum Sprung in die Tiefe." Unter dem Einfluß solcher Eintragungen müssen nun aber die Vorstellungen des Satzes zu den Seiten, die durch die Beziehungen im eigenen Satz verlangt sind, die weiteren entwickeln, die durch die Eintragungen aus dem Vorangehenden gefordert werden. In unserem Beispiel müssen Gürtel und Mantel nicht bloß als Gegenstände vorgestellt werden, die an- und abgelegt werden (den Gürtel w i r f t er, den Mantel w e g), sondern zugleich als Gegenstände, die die freie Bewegung im Wasser hemmen. Oft müssen wir auch auf Grund der vorhandenen Beziehungen und Zusammenhänge

Thatsachen, Motive und Gedanken erschließen und unter einem gegebenen Satzinhalt mitverstehen, die vom Redenden nirgends ausgesprochen und erwähnt sind. In dem soeben angeführten Schiller'schen Gedicht wiederholt der König seine Aufforderung: „Wer ist der Beherzte, ich frage wieder, zu tauchen in diese Tiefe nieder?" Für ein volleres Verständnis können wir uns nicht mit der bloßen Thatsache der Wiederholung der Frage begnügen; wir wollen ihren Grund erfassen und der ist vom Dichter nicht genannt. Wir erschließen also auf Grund des Zusammenhangs (der Beziehung der Handlung): „weil niemand sich bereit erklärt, der Aufforderung Folge zu leisten" und tragen das in die Worte: „ich frage w i e d e r" mit ein. Der Redende weiß eben, daß einen Inhalt nachvorstellen wollen, nichts anderes ist, als ihn verstehen wollen, und darum darf er es wagen, seinen Hörern ein weitgehendes Maß von Selbstthätigkeit im Beziehungsakt zuzumuten. Er kann die Merkmale an einer Vorstellung, die für die Beziehung bedeutsam sind, mittelst eines Attributs oder eines sonstigen Beisatzes selber herausheben; er kann aber auch dem Leser die Aufgabe zuschieben, sie auf Grund der Beziehungen selbstthätig herauszustellen. Er kann im größeren Zusammenhang der Rede auf die Punkte aufmerksam machen, auf die eine Aussage zurückweist, er kann aber auch auf unser Bedürfnis nach Verständnis bauen und ihre Aufsuchung unserer Spürkraft anvertrauen. Er kann Zwischenglieder in einem Handlungsverlauf überspringen, Urteile, Schlüsse und Folgerungen übergehen, Motive und Zwecke nicht ausdrücklich angeben und sich darauf verlassen, daß wir sie von uns aus in seinen Text eintragen, wenn das unumgänglich ist für's Verständnis. Kein Schriftsteller und zumal kein guter, der uns nicht immer wieder ein reiches Maß vorstellender Selbstthätigkeit zumutet.

Mit dem Vollzug derjenigen Beziehungen, die zwischen den einzelnen Worten und Sätzen laufen, ist der letzte und höchste Grad des Verständnisses noch nicht erreicht. Die Rede ist ein lebendiges Erzeugnis des redenden Individuums, und damit ist von selber gegeben, daß sie immer zugleich auch als solches betrachtet und verstanden werden muß. Die Beziehung auf den Redenden gehört zu den wesentlichen, bisweilen sehr tiefgreifenden Beziehungen, die im Nachvorstellungsprozeß wirksam sind. Bedeutsam ist vor allem der Zweck des Redenden. Jede Rede entspringt ja, soweit sie nicht ein unwillkürlicher Gefühlsausbruch ist, einem bewußt oder halbbewußt vorschwebenden Zweck. Der Redende will in ihr etwas erzählen, etwas darlegen oder beweisen, er will umstimmen, ermahnen oder überreden. Innerhalb der ganzen Rede und ihres Gesamtzwecks hat dann wieder jedes einzelne Glied der Rede seine besondere Absicht. In der erzählenden Rede

z. B. soll uns an dieser Stelle eine Person charakterisiert, an jener ein Zustand geschildert, an einer andern ein Zusammenhang klargelegt werden u. s. w. Dieser Gesamtzweck und diese Einzelzwecke sind maßgebend für den Inhalt der Rede und die Anordnung und Aufeinanderfolge ihrer Glieder, wie für die Wahl der einzelnen Ausdrücke, die verwendet und der Züge und Gedanken, die vorgeführt werden. Ohne die Kenntnis des Zwecks kann die Rede daher auch nicht vollständig verstanden werden. Und da der Zweck vom Redenden für gewöhnlich nicht mit nackten dürren Worten ausgesprochen wird, so muß unser Bestreben, sobald ein Redezusammenhang sich vor uns zu entwickeln beginnt, darauf gerichtet sein, seinen Zweck aufzufinden; wie schnell wir dieses Ziel erreichen, hängt von der Schnelligkeit und Lebhaftigkeit unserer Auffassung ab; ehe wir herausgebracht haben, auf was die Rede zusteuert, fühlen wir wohl, wie unsicher unser Verständnis noch ist; sobald wir aber in den Besitz des Zwecks gelangt sind, können wir gar nicht anders, als diese Erkenntnis für unsere Vorstellungsthätigkeit wirksam machen und wie sehr diese dadurch beeinflußt und modifiziert wird, davon kann man sich an jedem gewöhnlichen Gespräch überzeugen; man denke an den häufigen Fall, daß einer um etwas bitten möchte, sich aber mit dem Wort nicht herauswagt und nun um die Sache herumgeht, wie die Katze um den heißen Brei; in diesem Fall verstehen wir ihn zunächst nicht recht, bis uns aufgegangen ist, was er eigentlich will: dann aber bekommen seine Worte auf einmal ein ganz anderes Gesicht, d. h. wir stellen in einer unbedingten psychischen Nötigung, der wir infolge der erfaßten Beziehung auf den Zweck unterliegen, mit und unter seinen Worten eine Reihe von Dingen und Merkmalen vor, die wir ohne Beziehung auf den Zweck nicht vorgestellt hätten; die einzelnen Vorstellungen entwickeln (Beziehungs)merkmale, die sie ohne das nicht entwickelt hätten, und die Sätze erhalten Eintragungen, die sie sonst nicht erhalten hätten. Versteht eine Mutter z. B. erst nachträglich, daß ihr Kind, das um die Erlaubnis bittet, im Garten spielen zu dürfen, nur dorthin möchte, um sich Äpfel zu holen, so wird ihr mit dem Auftauchen dieser Erkenntnis der Garten aus einem Ort mit den Merkmalen der räumlichen Ausdehnung und des Erfülltseins mit Gegenständen zum Spielen zur Stätte, an der Äpfel wachsen.

Für die Poesie ist die Betrachtung unter dem Gesichtspunkt des Zwecks noch viel wesentlicher als für die Prosarede; in ihr will nicht bloß das Ganze und jedes einzelne Glied aus seinem jeweiligen Zweck, aus seiner Idee, begriffen sein, sondern die Poesie stellt in dieser Hinsicht noch eine viel allgemeinere Anforderung, die den Nachvorstellungsprozeß in der ausgiebigsten Weise

beherrscht. Über alle ihre einzelnen Zwecke ist der Zweck übergeordnet, Leben als solches zur Darstellung zu bringen. Es liegt in der poetischen Rede also immer die Aufforderung, sie als Lebensdarstellung aufzufassen; wir fühlen uns gehalten, aus den einzelnen Vorstellungen und Zusammenhängen der poetischen Rede diejenigen Seiten zu entbinden, die notwendig sind, damit die an einer Stelle beabsichtigte Lebensschilderung vollkräftig werde. Und da wir Leben, das uns als solches, d. h. in seinen Äußerungen, geschildert wird, mit der Empfindung erfassen, so liegt darin des weiteren die psychische Nötigung, den Inhalt der unter solchem Zweck betrachteten Züge nicht bloß intellektual vorzustellen, sondern ihn für die Empfindung wirksam zu machen und seinen Lebensgehalt in dieser zu erheben. Der Satz „das Wasser rauscht" kann rein als Thatsache verstanden und unter „rauschen" nichts vorgestellt werden, als dieses spezifische Geräusch des bewegten Wassers erzeugen. Wenn aber Goethe anhebt „das Wasser rauscht, das Wasser schwoll", so gehen seine Worte alsbald über die Registrierung einer bloßen Thatsache hinaus. Ihre dichterische Abzweckung, ihre Abzweckung auf Lebensschilderung ist unverkennbar teils durch das vergegenwärtigende vom Gebrauch der Prosa abweichende Präsens historikum („rauscht"), teils durch die ungewöhnliche Wiederholung desselben Umstands in leicht modifizierter Fassung, teils und noch vielmehr durch den Rhythmus, der durch seine eigene Gehobenheit uns nachdrücklich und auf empfindungsmäßigem Weg darauf hinweist, daß wir hier nicht gewöhnliche, sondern gehobene Rede vor uns haben. Die instinktive Wahrnehmung dieses Zwecks verlangt gebieterisch, die Prädikate „rauschen" und „schwellen" als Bethätigungen des ewig regen geheimnisvollen Kräftelebens der bewegten Wassermassen zu betrachten und sie als solche zu empfinden; oder m. a. W. wir müssen diesen Inhalt als weiteres Beziehungsmerkmal aus der Vorstellung „rauschendes schwellendes Wasser" entnehmen, der denn auch in ihr enthalten ist und zwar in rein empfindungsmäßiger Form, falls wir nur die entsprechende Betrachtung an der Wirklichkeit geübt und uns die Erinnerung daran bewahrt haben. Denn unsere Vorstellungen können auch das an ihren Gegenständen nur Empfundene in sich aufnehmen, wie weiter unten gezeigt werden wird.

Auch die beiden anderen Arten der Beziehungen, die von der Rede auf den Redenden gehen, sind fast ausschließlich für die Empfindung da. Sie sind höchst persönlicher Natur; der Redende vermag der Rede nach Form und Inhalt den Stempel seines Geistes aufzudrücken und er vermag sie zum lebendigen Ausdruck seiner Gefühle und Stimmungen zu machen und zwar letzteres bald so, daß er sein Gefühl nur da und dort an ihrem objektiven

Inhalt aufleuchten läßt, bald so, daß er die Aussprache seines Gefühls zu ihrem einzigen Gegenstand macht. Daher gehört zur vollen Aneignung des Inhalts, der uns in der Rede entgegengebracht wird, auch die Achtsamkeit auf die Charaktereigentümlichkeiten und Stimmungen des Redenden, die sich in ihr ausprägen, und da es sich hier wiederum um ein Erfassen vom Leben handelt, so kann diese Aufgabe nur durch die Empfindung gelöst werden.

Hier also begegnet uns zum erstenmal bei unserer Betrachtung des Nachvorstellungsprozesses als Werkzeug für die Erhebung und Aneignung des Redeinhalts die Empfindung oder wie wir auch sagen könnten, die Phantasie. Denn Phantasie (in ihrem reproduktiven Sinn) ist nichts anderes als die Fähigkeit, fremdes Leben aus der Äußerung, die es sich giebt, herauszuempfinden und nachzuempfinden und in diesem Nachempfinden sich gegenwärtig zu machen.

Die Bedeutung der Phantasie für die Aufgabe des Verstehens kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Die Phantasie tritt nicht etwa bloß an der poetischen Rede in Wirksamkeit; vielmehr finden sich in jedem Gespräch, geschweige denn in jeder Rede höheren Stils der Stellen Wendungen und Zusammenhänge genug, die ihren vollen Sinn nur einem unmittelbaren intuitiven Verständnis des Lebens, d. h. also der Phantasie erschließen. Wer sich nicht in Personen und Verhältnisse versetzen kann, der kann nicht voll verstehen. Auch ist die Thätigkeit der Phantasie nicht auf die Punkte beschränkt, die so eben im Vorübergehen flüchtig erwähnt werden konnten. Doch ist hier nicht der Ort, ihren Einfluß in seinem vollen Umfang aufzuzeigen. Für jetzt möge es genügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß auch Phantasie und Empfindung sich im Nachvorstellungsprozeß mit Notwendigkeit nur da einfinden, wo sie durch vorhandene Beziehungen gerufen werden.

Wenn nun aber soviel feststeht, daß der Nachvorstellungsprozeß durch die Beziehungen verschiedenster Art, die in der Rede angelegt sind, bestimmt ist und daß unbedingt soviel an Vorstellungsinhalt in's Bewußtsein tritt, als durch diese Beziehungen verlangt ist, so darf man auch die Kehrseite nicht außer acht lassen, nämlich daß um nichts mehr vorgestellt wird.* Wir sind im einfachen Satz mit dem Nachvorstellungsprozeß fertig, wenn wir neben

* Natürlich nur beim typischen Verlauf; auf Ausnahmefälle, wie Anspielungen, unbeabsichtigte Komik des Redenden u. s. w. können wir uns hier nicht einlassen; auch darf in einem nur das Allgemeinste berücksichtigenden Überblick bei den Eintragungen aus dem Vorangegangenen die Thatsache unberührt bleiben, daß Gruppen des Vorangegangenen auch durch starken Kontrast und auffallende Ähnlichkeit mit psychischer Notwendigkeit wieder gehoben werden.



den Grundmerkmalen der Vorstellungen diejenigen ihrer Seiten haben, die die Verbindung verständlich machen und ermöglichen. Im Satz „Der Hund rennt“ stellt das Prädikat an das Subjekt die Anforderung, daß sich von ihm schnelle Selbstbewegung auf dem Boden aussagen läßt. Erfüllt das Subjekt diese Anforderung, so ist die Verbindung möglich; eine weitere Beziehung ist im Satz nicht enthalten: also ist zum Verständnis kein weiteres Merkmal nötig und wir stellen also weiter nichts vor, als die Grundmerkmale der Vorstellung „Hund“ und die der Vorstellung „rennen“, und die Verbindung beider, nämlich daß der unter diesen Merkmalen vorgestellte Hund in der Thätigkeit rascher Selbstbewegung begriffen ist. Denn haben wir einmal das Verständnis erreicht, so ist kein Reiz wirksam, weiteres aus den Vorstellungsinhalten „Hund“ und „rennen“ hervorzuholen. Natürlich können wir uns noch allerlei dazu vorstellen nach Belieben. Jede Aussage kann beliebig viele Assoziationen jeglicher Art in uns auslösen; aber ob sie solche über das vom Verständnis Gebotene hinaus auslöst und welche sie auslöst, ist ganz zufällig und vom Individuum abhängig; der Redende kann also darauf nicht bauen und damit nicht rechnen und zu dem lehrt die Erfahrung, daß alle unnötigen Assoziationen ausbleiben, wo wir mit gespannter Aufmerksamkeit einem Redeganzen folgen. Wir haben beim raschen Fluß der Rede genau nur die Zeit, die nötigen durch's Verständnis bedingten Vorstellungsfunktionen auszuüben; wo wir darüber hinausgehen, wo wir abweichen von der festen Marschroute der Rede, ist Unachtsamkeit und Überhören des Folgenden die notwendige Wirkung.

Diese Thatsache läßt sich überall beobachten und die Regel muß dementsprechend lauten: an den in der Rede verbundenen Vorstellungen werden uns nur die Grundmerkmale, ihre Beziehungen und diejenigen ihrer weiteren Merkmale, sowie diejenigen besonderen aus dem Zusammenhang geschöpften Eintragungen bewußt, die durch das Bedürfnis nach Verständnis ihrer ausgesprochenen oder erschlossenen Beziehungen gehoben werden. Setzen wir diese Regel von den Vorstellungen auf die damit bezeichneten Dinge um, so muß sie heißen: von den Dingen stellen wir in der Rede nur die Grundmerkmale und das, was ausdrücklich von ihnen ausgesagt ist vor, sowie alles, was auf Grund der Beziehungen an Merkmalen und Zusammenhangseintragungen hinzu vorgestellt werden muß. Man überzeuge sich davon, daß der Gegenstand immer ganz ausschließlich von den Seiten vorgestellt wird, von denen ihn der Zusammenhang zeigt, an folgenden Verbindungen: „Der Weg führt durch den Wald“; der Wald erscheint als räumliches Gebilde, eine Eigenschaft, die in seinen Grundmerkmalen — eine mit Bäumen bestandene Fläche — schon enthalten ist.

„Die Bäume des Waldes"; der Schwerpunkt der Grundmerkmale ist nach einer andern Seite verlegt. „Im grünen Wald" „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben" „im Waldesdom"; einige Besonderheiten der äußeren Erscheinung des Waldes tauchen neben den Grundmerkmalen auf: seine Farbe und seine Struktur wird deutlich und zwar die letztere das eine mal, wie sie von außen, das andere mal, wie sie im Innern des Waldes selber sich darstellt. „Ich schieß den Hirsch im wilden Forst, im tiefen Wald das Reh", „er ist im Wald verirrt", „er geht nicht gern allein in den Wald": der Wald ist Jagdrevier und in seiner Abgeschlossenheit und Einsamkeit Bergeort der Tiere („im tiefen Wald das Reh"); ungehemmt und unkultiviert webt in ihm die Natur („im wilden Forst"); er erschwert die Orientierung für den Wanderer; er ist unheimlich aus verschiedenen Gründen. „Bei den hohen Holzpreisen konnte er den Wald teuer verkaufen"; der Wald wird vorgestellt als Wertobjekt infolge seines Holzreichtums. Nicht anders ist es beim Verbum. Hört man „Der Hund bellte", so ist bellen nichts als die Bezeichnung für den dem Hund eigenen Laut (Grundmerkmal). Damit vergleiche man die Sätze: „als die Männer sich dem Hof näherten, bellte der Hofhund heftig", „der Hund sprang bellend an seinem zurückgekehrten Herrn in die Höhe", „ich habe nicht schlafen können; der Hofhund bellte die ganze Nacht". Hier muß bellen neben dem Grundmerkmal zuerst als Ausdruck der Wachsamkeit, dann als solcher der Freude und schließlich als durchdringendes unbehagliches Geräusch vorgestellt werden. Immer wieder also das gleiche Schauspiel: Aus der Versenkung kommen nur die Grund- und die Beziehungsmerkmale hervor unter Ausschluß aller übrigen. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß die nicht auftauchenden Merkmale gänzlich wirkungslos bleiben. In der Vertrautheit, mit der uns der genannte Gegenstand entgegentritt, im Bewußtsein, daß er noch mehr Seiten hat, als an ihm augenblicklich heraustreten, in der Erkenntnis, daß auch auf der am Gegenstand in's Licht gesetzten Seite unter Umständen mehrere Möglichkeiten vorlägen und daß durch die Festlegung einer einzelnen der Gegenstand individualisiert wird, bekunden sie ihr lebendiges Vorhandensein; sie sind eine Art verdeckter Resonanzboden, aus dem die angeschlagenen Töne kräftig hervorklingen, oder auch wie ein fast ganz in Dunkel gehüllter Hintergrund, auf dem sich einige beleuchtete Punkte um so deutlicher abheben.

Ebenso haushälterisch verfahren wir in der Rede bei den Eintragungen aus dem Vorangegangenen. Zwar liegt dieses in seinem ganzen Umfang zu unserem Gebrauch bereit; aber nur soviel steigt über die Schwelle des Bewußtseins empor als durch die Beziehungen

gerufen wird und auch am Gerufenen schweben nur die Seiten vor, die zum Verständnis erforderlich sind — vorausgesetzt, daß wir den Zusammenhang leicht und bequem verstehen; denn wo uns sein Verständnis schwer fällt, da müssen wir uns besinnen, d. h. wir müssen das Vorangegangene unter Aufbietung eines besonderen Willensentschlusses in's Bewußtsein emporheben und es solange durchsuchen, bis wir die Seiten an ihm finden, die den Vollzug der Beziehung gestatten. Dem gegenüber verläuft das gewöhnliche unmittelbare Verständnis fast als mechanischer Akt. Leicht und wie von selber stellt sich das zum Verständnis Notwendige ein und zwar genau soweit und von der Seite, von der wir es zum Verständnis brauchen.

Diese Gebundenheit an das zum Verständnis der Beziehungen Notwendige ist von einschneidender Wichtigkeit für den Prozeß des Nachvorstellens und bedeutet eine nicht hoch genug anzuschlagende Erleichterung und Vereinfachung der Aufgaben, die uns in ihm gestellt sind. Zugleich erschließt sie uns das wahre Wesen der Vorstellungen und zeigt uns, wie sie sich in Wirklichkeit im Gegensatz gegen die sprachphilosophische Konstruktion ausnehmen. Das psychische Gebilde, das durch's Wort ausgelöst wird, ist keine gleichbleibende Größe, auch wenn man davon absieht, daß dasselbe Wort verschiedene Bedeutungen und Bedeutungsnüancen haben kann. Wohl ist in jeder Vorstellung ein gleichbleibender, fester Kern vorhanden, die Grundmerkmale. Aber schon die Bestandteile dieses Kerns können in verschiedener Beleuchtung stehen und was sich etwa an diesen Kern anschließt und ihn selbst wieder vielfach umhüllt, ist wechselndes, verschiedenartiges Geschiebe, wie es im Fluß der Rede angeschwemmt wird. Und nicht nur die Bestandteile der Gemeinvorstellung, die am Wort hervortreten, wechseln in verschiedenem Zusammenhang, sondern in größerem Redeganzen nimmt es gar häufig gemäß den Beziehungen, in welchen es steht, besondere Eintragungen in sich auf, die sich mit den Merkmalen der Gemeinvorstellung verschlingen und mit ihnen zusammen vorgestellt werden müssen.

Wie mit den Einzelvorstellungen, so ist es auch mit ganzen Aussagen: auch jede einzelne Aussage hat, wenn sie für sich genommen wird, ihre Grundvorstellung und diese wird dann auf's mannigfaltigste modifiziert durch die Eintragungen aus dem Zusammenhang. Man halte sich die Stelle aus dem Taucher: „Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg“, und die ähnliche aus dem Kampf mit dem Drachen: „Still legt er von sich das Gewand“ und etwa noch den Satz vor: „er legt Gürtel und Gewand ab“, aus einem Zusammenhang, in dem von glühender Hitze die Rede ist. Alle drei Aussagen haben an-

nähernd die gleiche Grundvorstellung: „Ablegung der Kleider"; und doch, wie verschiedenes stellen wir auf Grund der Eintragungen in den drei Sätzen vor! Zuerst: „durch Ablegung des Gewandes erklärt er sich bereit in die Tiefe zu tauchen"; dann d. A. d. G. erkennt er die Verurteilung seiner That durch den Ordensmeister an und unterwirft sich ihr und endlich: d. A. d. G. schafft er sich Erleichterung in der Hitze. Kurz, das einzelne Wort und der einzelne Satz ist wie ein Fenster, durch das wir dieselbe Gestalt, aber in steter Veränderung je nach ihrer Beleuchtung, ihrer Kleidung und ihrem Thun erblicken.

Nachdem wir die Beschaffenheit der einzelnen Vorstellungen und die Art ihrer Verknüpfung in der Rede klargelegt haben, müssen wir uns der Frage nach ihrem Verhältnis zur Anschauung zuwenden.

Die Betrachtung der Vorstellungen und Vorstellungsbestandteile zeigt uns, daß sie ihrer Herkunft nach nicht gleichartig sind, sondern uns aus zwei verschiedenen Quellen zuströmen, der äußern und innern, der sinnlichen und seelischen Wahrnehmung. Was uns aber aus diesen beiden Quellen zukommt, läuft nicht durchweg in getrennten Bächen nebeneinander her, sondern bildet in den einzelnen Vorstellungen ein verschlungenes, verfließendes Netz mannigfacher Berührungen und Verbindungen. So ist der Wald nicht bloß grün oder einsam, sondern auch unheimlich und das Licht nicht bloß gelblich, sondern auch wohlthuend, unter die Merkmale des Hundes gehört die Treue und Klugheit ebenso, wie die Eigentümlichkeiten seiner äußeren Bildung. In vielen Vorstellungen tritt die Verschlingung schon in den Grundmerkmalen auf: Ermorden, Mord, Mörder bezeichnet das sinnliche Thun des Tötens als die Verwirklichung einer seelischen Absicht. In Sehen, Hören, Lesen bildet das Sinnliche die Voraussetzung für einen geistigen Vorgang; anderswo ist es Mittel für eine beabsichtigte seelische Wirkung (einem sagen, mitteilen; einen unterrichten, Lehre, Befehl, Redner), oder Begleiterscheinung und Ausdruck des Seelischen (schlafen, grüßen; erröten; Schamröte) u. s. w.

Unter diesen Umständen ist es nur schwer zu verstehen, warum die Kategorien sinnlich und unsinnlich in der poetischen Sprachlehre mit solcher Vorliebe für die Einteilung des ganzen Sprachguts und der Vergleichungen und Metaphern insbesondere Verwendung finden. Lassen sich doch mit ihnen festumgrenzte Gattungen nicht gewinnen, da nur wenig Vorstellungen rein geistig, nur wenig rein sinnlich sind, während die große Mehrzahl beide Elemente in bunter Mischung vereinigt. Wir stehen eben immer als ganze Menschen der Wirklichkeit gegenüber und diese Wirklichkeit ist sinnlich unsinnlich; wir können sie unmöglich säuberlich

zerspalten in diese zwei Hälften, sondern wir nehmen sie, wenn wir unsere Vorstellungen bilden, wie sie ist, als ein verschlungenes Ganze.

Alles was uns in der äußeren und inneren Wirklichkeit gegeben ist, ist individuell: da die Vorstellungen der Sprache notwendig allgemein sind, so wird nichts in sie in der Form hereingenommen, in der wir es in der Wirklichkeit wahrnehmen; die Individualität wird ihm abgestreift in einer Bearbeitung, die sich bald näher an das in der inneren und äußeren Erfahrung Gegebene hält, bald sich weit von ihm entfernt und es fast ganz in's Allgemeine zu verflüchten scheint. Daher der abstrakt-gedankenhafte Anstrich, der unserer ganzen Vorstellungswelt eignet. Auch in anderer Hinsicht greift der abstrakte Charakter der Sprache zerstörend in das Sinnlich-anschauliche ein. In der Vorstellung eines anschaulichen Gegenstands bilden die einzelnen sinnlichen Merkmale, die er aufweist, nicht, wie in seiner Anschauung, einen sinnfälligen Zusammenhang, eine geschlossene, geordnete, unzertrennliche Einheit, sondern sie liegen vereinzelt, herausgerissen aus der lebendigen Einheit, in die sie gehören, zu beliebiger Verwendung bereit. Am lebendigen Hund kann man das eine Glied nicht ohne das andere, oder wenigstens am selben Glied nicht die Gestalt ohne die Farbe und Behaarung sehen. In der Vorstellung Hund ist alles gelöst: obwohl darin natürlich auch ein Wissen um den Hundeorganismus und um den Zusammenhang seiner Gliederung enthalten ist, so kommt an ihm doch, je nach dem Zusammenhang, bald nur ein Glied oder ein paar nicht benachbarte, als Kopf und Schwanz und an den Gliedern wieder nur eine Seite ohne die andere in der Wahrnehmung notwendig mitgegebene zum Bewußtsein; das ist kein Wunder: die Vorstellungsbildung besteht ja in einem Zertrümmern der lebendigen Erscheinung, wodurch die Trümmerstücke ihrem lebendigen Zusammenhang entrissen und freigemacht werden zu willkürlichem Gebrauch.

Die einzelne Vorstellung, wie sie als Substantiv, Verbum und Adjektiv ausgeprägt ist, kann für sich vollzogen und in ihrem Inhalt gedacht werden. Die Wörter „Fisch", „fallen", „Grün", „Wille", „denken", „treu" sind auch ohne Verbindung mit anderen vollständig klar und erwecken ohne Schwierigkeit die Vorstellung ihres Inhalts. Was heißt es aber, die Vorstellung eines Inhalts erwecken? Was für ein Prozeß geht in unserm Innern vor sich, was für ein psychisches Gebilde wird ausgelöst, wenn ein Wort die Aufforderung an unser Bewußtsein trägt, irgend einen Inhalt vorzustellen? Man ist gewöhnt, sich sehr einseitig mit dieser Frage abzufinden und sich mit einer Antwort zu begnügen, die allein für den sinnlichen Inhalt der Vorstellungen anwendbar ist,

während man sich, soweit in ihnen innerlich Gegebenes zum Ausdruck kommt, im Gedanken beruhigt, daß die Sprache dem Seelischen ein sinnliches Gewand anlegen muß, wenn sie es in's Wort fassen will. Nun ist für die äußere Welt allgemein und zwar auch von denen, welche der Poesie die Aufgabe stellen, mit den Worten Wahrnehmungsbilder in unsere innere Sinnlichkeit zu malen, anerkannt, daß in der alltäglichen Verwendung der Sprache mit ihren Lauten keine irgendwie deutlichen greifbaren Anschauungen verbunden sind. Für die einzelne von der Verknüpfung in einem individuellen Zusammenhang ferngehaltene Vorstellung bedarf dies ohnehin keines Beweises. Zu ihr kann es nie eine Anschauung geben, welche dem Inhalt des in ihr Vorgestellten adäquat wäre; denn jede Anschauung ist notwendig individuell. Den Inhalt des Wortes „Hund" kann man in seiner Allgemeinheit zwar vorstellen, aber nicht anschauen: denn was für Züge sollte ein Hund an sich tragen? Ein angeschauter Hund kann immer nur ein Windhund, eine Dogge, ein Bernhardiner oder sonst eine Spezies sein, und auch innerhalb dieser Spezies muß die Anschauung die Züge eines Individuums tragen. Wenn aber die Vorstellung „Hund" auf ein bestimmtes Individuum angewandt und von ihm eine Thätigkeit oder Eigenschaft ausgesagt wird („ein Hund kam daher gelaufen") gewinnt der Satz einen individuellen Inhalt und gewährt somit, sofern dieser Inhalt dem sinnlich anschaulichen Gebiet angehört, die Möglichkeit einer Anschauung, bei der freilich, wenn die Erscheinung des Hundes und die Art seines Ganges nicht anderweitig näher bekannt oder sprachlich näher bestimmt ist, der Einbildungskraft, welche die Anschauung schafft, ein weiter Spielraum bleibt. Aber wenn auch das Recht der Anschauung an einem solchen Satz in Thätigkeit zu treten, unleugbar ist, so lehrt doch die Erfahrung, — und niemand bestreitet das —, daß mit Worten von individuell anschaulichem Gehalt für gewöhnlich ebensowenig eine wirkliche Anschauung ausgelöst wird, als mit der Vorstellung in ihrer abstrakten Vereinzelung oder mit dem sprachlichen Ausdruck abstrakter Gedanken. Wir spüren nicht den geringsten Unterschied, zwischen der Vergegenwärtigung eines Satzes mit anschaubarem Inhalt, wie etwa, „der Hund hat ihn getötet" und der seines Gegenteils: „der Hund hat ihn nicht getötet", was doch schlechthin unanschaubar ist. Sprachliches Vorstellen in seiner gewöhnlichen Form und Anschauung sind daher jedenfalls in gewisser Hinsicht verschiedene psychische Vorgänge; aber sind sie es auch durchaus?

Vischer leugnet es: „Die Einbildungskraft meint er (Ästhetik III, S. 1165) begleitet die Abstraktion des Denkens bei der Wortbildung und erzeugt sich einen Auszug aus der unbestimmten Viel-

heit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derselben — umschwebt: was man in der Psychologie ein Denkbild genannt hat. Die Selbstbeobachtung sagt jedem, daß mit dem Wort, wie es vernommen oder gelesen wird, eine sinnliche Vorstellung vor seinem Innern steht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. s. w. — Freilich ist jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Wort wie durch einen Zauberschlag innerlich entsteht, blaß verschwommen und zur äußersten Unbestimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abstrakte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch sie ursprünglich andere konkrete Bedeutung hatten.“ Ähnliche Ansichten vertritt Eduard v. Hartmann (Ästhetik II, S. 716). In jedem Wort findet er Anschauung und Begriff beides in Einem. Ein einzelnes Wort ist für die Poesie um so brauchbarer und wirksamer, je mehr in seinem Sinn die Seite der Anschauung die Seite des Begriffs überwiegt. „Alle Begriffsbezeichnungen sind aus Anschauungen hervorgegangen, je mehr man also auf die ursprüngliche etymologische Bedeutung der Worte zurückgreift, desto brauchbarer macht man sie für poetische Verwendung“. Nach den Ansichten beider Ästhetiker ist die Grundlage eines jeden Wortes ein Anschauliches, das aber durch Allgemeinheit und Abstraktheit verschwommen und verflüchtigt ist.

Gleich hiermit beginnt der Irrtum dieser Sprachauffassung. Wohl mag es wahr sein, daß alle Sprachbezeichnungen, also auch die für unser inneres Leben ursprünglich aus Anschauungen hervorgegangen sind. Aber was will das heißen, gegenüber der feststehenden Thatsache, daß dieser anschauliche Untergrund der Bezeichnungen für Seelisches uns gewöhnlich gar nicht zum Bewußtsein kommt. Wir operieren ja doch in Wirklichkeit mit einer entwickelten Sprache, in welcher der etymologische Ursprung bei den meisten Wörtern so gründlich vergessen ist oder so gänzlich unbeachtet bleibt, daß selbst der pedantische Sprachgelehrte nicht an ihn denkt, wenn er das Wort vernimmt. Und der Dichter braucht zehnmal die sinnlich-metaphorischen Bezeichnungen für's Seelische ohne Bewußtsein ihres Ursprungs, bis er einmal ihren sinnlichen Untergrund wieder auffrischt und bei vielen Wörtern könnte er es nicht mehr, selbst wenn er es wollte. So gut man bei den äußerlich gegebenen Vorstellungen unterscheidet zwischen abstrakteren und konkreteren, ebenso muß man bei den Vorstellungen aus dem Gebiet des Innern unterscheiden zwischen solchen, deren Inhalt unmittelbarer aus der inneren Erfahrung aufgenommen ist und anderen, bei denen diese Aufnahme vermittelter ist und der Inhalt der ersteren, die elementaren Thätigkeiten und Zustände der Seele, als fühlen, wollen, denken, sich freuen, trauern, trauen, treu,

klug u. s. w., sind uns beim Erklingen des Worts ohne jede Verdeutlichung im Sinnlichen so sicher gegenwärtig, wie nur immer das konkreteste Element in unserem sinnlichen Vorstellungsinventar. Wenn die Menschheit anfangs mittelst der Krücke des Sinnlichen zum Seelischen vorgedrungen ist, so hat sie diese Krücke doch längst weggeworfen und holt sie zumeist nur dann wieder vor, wenn es sich um die feineren Nüancen des Seelischen handelt, für die die Sprache noch keine Bezeichnung geschaffen oder um schwierigere Relationsvorstellungen, die der Verdeutlichung bedürfen. Daß der Dichter uns gerne die sinnliche Erscheinung seelischer Zustände zeigt, wenn wir diese nicht bloß vorstellen, sondern auch nacherleben sollen, das liegt auf einem ganz andern Feld.

Dazu kommen die zahlreichen Worte, in denen innerlich und äußerlich Gegebenes zur Einheit einer Vorstellung verbunden sind. In solchen Vorstellungen stellen wir doch nicht das Innere mittelst des Äußeren vor, sondern beides miteinander. Beim Ausdruck „einem etwas sagen“ tritt uns mehr in's Bewußtsein, als „Laute hervorbringen“; und dieses mehr ist seelischer Natur: denn was wir darunter verstehen, ist etwa: „durch das Mittel hervorgebrachter Laute einen der Seele vorschwebenden Inhalt einem andern so übermitteln, daß er in seinen Besitz kommt“; und wenn wir hören, wie einer dem andern vorwurfsvoll zuruft: „ich habe dir's doch gesagt“, so stellen wir nicht viel anderes vor, als „du mußt es doch wissen“: das sinnliche Mittel tritt für unser Nachvorstellen zurück hinter seine seelische Wirkung. Es ist deshalb von vornherein falsch, den Worten der Sprache als psychische Correlate durchgängig verschwommene Denkbilder zu geben oder sie einzig zu charakterisieren als eine Verbindung von Anschauung und Begriff. Die ganze Fülle der innerlich gegebenen Vorstellungsinhalte bleibt dabei vergessen, die gleichberechtigt neben den sinnlich gegebenen stehen. Die Sprache ist nicht bloß eine Verbindung von sinnlich Gegebenem, sondern auch von innerlich Gegebenem und Begriff, falls man mit dem letzteren Ausdruck den Umstand bezeichnen will, daß in der Sprache das Gegebene des Individuellen entkleidet und in verschiedene Grade der Allgemeinheit und Abstraktion erhoben wird.

Man weiß, daß Vischer und Hartmann den Begriff Anschauung im weiteren Sinn nehmen und darunter die ganze Sinnlichkeit mit befassen, also auch das Gehör, die sinnliche Empfindung, den Geschmack und Geruch. Wenn also aus den Wahrnehmungsbildern des Auges in der Vorstellung ein Rest Anschauung ein „Denkbild“ erhalten bleibt, so muß die Vorstellung von Klängen mit einem Nachhall von Klängen, die von Tastempfindungen, Geschmäcken und Gerüchen von einer, wenn auch undeut-

lichen inneren Reproduktion von Empfindungen, Geschmäcken und Gerüchen begleitet sein. Und wenn es nun schon einmal feststeht, daß das innerlich Gegebene von uns als innerlich gegeben vorgestellt wird, so würde es nicht zu weit abliegen, wenn wir die Lehre vom anschaulichen Kern der Vorstellung auch auf's innerlich Gegebene übertragen würden und demgemäß erwarten würden, daß die Vorstellung innerer Zustände und Thätigkeiten von einer dunklen Reproduktion, einem dunklen Nacherleben derselben begleitet sei.

Und doch wird dergleichen kein Mensch behaupten wollen. Wer Accord, Melodie oder auch nur Klang vorstellt, hört keine leise verklingenden Töne; bei „süß" haben wir keine Empfindung des Süßen und wie viele giebt es überhaupt, welche die Fähigkeit haben, die Empfindungen hart und weich, die Geschmäcke süß und sauer, Gerüche wie Rosenduft und Verwesungsgerüche, oder gar sinnliche Gefühle, wie Kopfweh und Zahnweh, idealiter aus der Erinnerung nachzubilden? Beruht nicht ein Teil der Lebensfreudigkeit, die in allen Menschen nach den unerträglichsten Körperschmerzen so überraschend schnell sich wieder aufrichtet, ein Teil des Mutes, mit dem so viele bekannte Körperschmerzen immer wieder von neuem auf sich nehmen, auf diesem Unvermögen, das körperliche Schmerzgefühl aus der Erinnerung willkürlich zu erneuern? Kein Haar anders ist's beim eigentlich Seelischen. Wird Freude und Trauer vorgestellt, so zieht nicht leise Freude und Trauer durch's Gemüt; Wollen und Verstehen sind nicht mit einem Nacherlebnis dieser Thätigkeiten verknüpft und was sollte man überhaupt bei Geist, Seele, Verstand, Gemüt nachempfinden oder nacherleben?

Wenn aber die Lehre, daß in der Vorstellung das in der Wirklichkeit Gegebene innerlich reproduziert wird, nur etwas verschwommener, als es sich uns in der Wirklichkeit darstellt, für die eine Hälfte unserer Vorstellungswelt, für einen Teil des äußerlich Gegebenen ebenso, wie für alles innerlich Gegebene unzutreffend ist, so kann sie unmöglich für die andere Hälfte, für die Welt des Auges richtig sein. In der That fühlt auch niemand eine andere Seite seines Wesens in Thätigkeit gesetzt, ob er „Gefühl", „Verstehen", „süß" oder „Hund", „Baum" und „Mann" denkt; es ist immer der gleiche Prozeß. Was Vischer sagt, daß bei dem Wort „Baum" ein Baum, bei dem Wort „Mann" ein Mann vor uns steht, ist einfach nicht wahr. Wir haben bei der Schnelligkeit, mit welcher das Wort im normalen Vorstellungsverlauf an uns vorüberrauscht, gar keine Zeit, einen Mann oder Baum vor uns hinzustellen; wir wissen nur, was damit gemeint ist.

Und wie schnell kommt auch auf dieser Hälfte die Grenze, wo man sich selbst unter der verblaßten Anschauung, die im Vor-

stellungsvorgang auftauchen soll, nichts mehr denken kann. Man halte einen Wurm, einen Fisch und einen Elefanten zusammen und schaffe sich daraus das Denkbild für Tier — falls man nämlich geschickt genug dazu ist. Oder man gebe einmal an, was denn noch von Anschaulichem in der Vorstellung Wesen steckt. Wie leichtsinnig springt man doch mit den Begriffen anschaulich und Anschauung um! Anschaulich sollen in unserem Zusammenhang Worte heißen, deren Inhalt in einer inneren Sinnenwahrnehmung ausgedrückt werden kann, und doch setzt man anschaulich ohne Bedenken gleich mit sinnlich; als ob es nicht zahllose Vorstellungen gäbe, deren sinnlichen aus der äußeren Erfahrung erhobenen Inhalt wir unmöglich beim rasch vorüberrauschenden Klang des Worts in einem Akt übersehen können, wie wir es doch müßten, wenn sie mit Recht die Bezeichnung anschaulich verdienten!

Nicht bloß die abstrakten Gattungsbezeichnungen, diese Schatten des Lebendigen machen Schwierigkeiten. Noch viel schlimmer sind die recht lebensfrischen Relationsvorstellungen. Hätten doch unsere Ästhetiker ihnen ihre Aufmerksamkeit zugewandt! Eine „Familie", „ein Volk" besteht freilich aus einer Anzahl sinnlich wahrnehmbarer Individuen. Aber abgesehen davon, daß sie, wie eine große Anzahl anderer in einzelnen Worten benannter Gruppen unübersehbar sind, kommen sie ja nach ihren wahrnehmbaren Eigenschaften gar nicht in Betracht, sondern nur, insofern sie durch nähere oder entferntere Blutsverwandtschaft zusammengehören. Darum wäre es schlechthin absurd, sich irgend einen „anschaulichen Auszug aus der unbestimmten Vielheit der einzelnen Familien" zurecht zu machen, der genau das nicht enthielte, worauf es für die Vorstellung der Familie ankommt. Denn das Band der Blutsverwandtschaft ist, obwohl der äußeren Erfahrung entnommen, doch schlechthin unwahrnehmbar für's innere Auge. Dasselbe müßte von so geläufigen Relationsvorstellungen, wie Vater, Mutter, Bürger, Landsmann, Vaterlandsgenosse, Befehlshaber, Bürgermeister u. s. f. gesagt werden. Mag immerhin im Gesamtkomplex ihrer Merkmale auch einzelnes mitunterlaufen, was sich allenfalls zu einem „Denkbild" eignete, das Grundmerkmal, ohne das die Vorstellung unverstanden bleibt, liegt jenseits jeder möglichen Anschauung.

Und wenn die Theorie, die wir bekämpfen, immerhin für die Vorstellung substantieller Gegenstände noch denkbar ist, so verliert sie jeden Sinn bei der Mehrzahl der Relationsvorstellungen verbaler und adjektivischer Natur. Von den schwierigeren und abstrakteren will ich gar nicht reden. Was für ein Sinnenbild sollte uns auch etwa bei schaden, schädlich, nützen, nützlich, (der

Nutzen, der Schaden), gewinnen, Gewinn, bei Sitte, Gesetz, Recht, Frieden, bei gleich, ähnlich, verschieden und bei allen Zahlen vorschweben. Wie oben schon bemerkt, abstrahieren wir uns den Inhalt dieser Vorstellungen an konkreten Vorgängen und Gegenständen der Wirklichkeit, die teils ganz, teils nur teilweise dem sinnlich Wahrnehmbaren angehören. Denken wir uns denn nun in der Eile zu diesen Wörtern ein praktisches Beispiel? Und wie leicht könnte das erst recht wieder nicht anschaulich oder nur halbanschaulich sein!

Aber auch diejenigen Relationsvorstellungen, die sich noch mehr in der Nähe des Sinnlichen halten, sind vielfach um nichts weniger störrisch gegen die Anschauungstheorie. Beziehungen müssen uns unter anderem auch dazu dienen, einen einheitlichen Sinn im steten Wechsel und der steten Veränderung der Dinge herauszufinden. Unser Verstand so wenig wie die Sprache könnte der jeden Augenblick veränderten Erscheinung beikommen, wenn sie nicht die Erscheinung lassen und statt dessen die Beziehung hervorkehren könnten, welche als Prinzip der Veränderung erkennbar ist. Erst dadurch vermögen sie die anschauliche Ausdehnung eines langen zeitlichen Verlaufs zu überwinden und die Welt der Veränderungen übersehbar zu machen. Diese zusammenfassende Kraft der Sprache offenbart sich zunächst im Verbum. Welche Unsumme von sinnlichen und je nachdem auch psychischen Veränderungen sind in Vorstellungen, wie erbauen, weben, fischen, jagen, schlachten, unterrichten, oder etwa in wachsen, erblühen, reifen, verwelken, ergrauen, zunehmen, abnehmen, gefrieren, schmelzen, beschlossen und doch bringen wir sie als auf ein Ziel gerichtet, oder als in steter organischer Entwicklung befindlich unter eine Vorstellung und denken sie in einem einheitlichen Vorstellungsakt. Zu der Vorstellung „ein Hund" kann man sich ein Wahrnehmungsbild schaffen, zur Gemeinvorstellung „Hund" mag sich, wer gewandt genug dazu ist, einen Auszug aus der Menge der Einzelwahrnehmungsbilder zusammen konstruieren; bei Sätzen, wie „im Herbst sterben die Pflanzen allmählich ab" oder „er hat das Haus vom Keller bis zum Dach gebaut", hört jede Möglichkeit dazu auf. Ein gedehnter Prozeß zeitlicher Veränderungen kann zum rasch verklingenden Wort weder in seinen Hauptstadien nach einander angeschaut, noch zu einem simultanen Bild zusammengezogen werden. Wollte man aber annehmen, daß irgend ein einzelner Akt aus dem ganzen Prozeß herausgegriffen und in Form eines blassen Wahrnehmungsbildes in die Vorstellung aufgenommen werde, so wäre dieses Bild der Vorstellung durchaus inadäquat und würde ihren Vollzug eher erschweren als erleichtern. Zudem wäre das Verfahren bei stetig vor sich gehenden Veränderungen,

wie heranwachsen, altern, zunehmen, abnehmen unausführbar. Es ist unzweifelhaft, diese Gebilde der Sprache haben den Verzicht auf Anschauung zu ihrer Voraussetzung.

Für alle Vorstellung gilt also das Gleiche: ihr Inhalt wird vom Bewußtsein erfaßt, ohne daß das, was an ihm innerlich oder äußerlich gegeben ist, in der Form reproduziert würde, in der es in's Bewußtsein eingetreten ist, also das Anschauliche ohne Anschauung, die sinnlichen Empfindungen des Gehör-, Tast-, Geruch- und Geschmacksinns ohne solche Empfindungen, das Seelische ohne Wiederholung des Erlebnisses, das in ihm ausgesprochen ist und in welchem es uns zum Bewußtsein gekommen ist. Wie aber dieses Erfassen näher zu stande kommt, wer vermöchte das anzugeben? Man könnte es als ein eigentümliches Wissen um den jeweils vorgestellten Inhalt bezeichnen. Der Vorstellende weiß, daß er diesen Inhalt angeschaut, empfunden, innerlich erlebt oder denkend nach Anleitung der Wirklichkeit ermittelt hat, daß er ihm also in irgend einer dieser Formen gegeben war, er ist durchdrungen davon, daß er ihn sich angeeignet und seinem geistigen Besitz eingeordnet hat, und daß er darum an ihm geprägte Münze besitzt; ja es ist ihm, als habe er ihn so sicher, daß er ihn jederzeit in der Form, in welcher er ursprünglich gegeben war, sich innerlich reproduzieren könnte. Aber damit begnügt er sich auch; er unterläßt es aus guten Gründen, diese Reproduktion vorzunehmen, die ihm auch bei vollständig klaren Vorstellungen so häufig mißglücken müßte. Er schaut ihn nicht in irgend einer Weise an, er weiß ihn nur. Das ist freilich eine dürftige Auskunft. Wer sich daran aufhält und unzufrieden eine bessere begehrt, der erkläre uns einmal, worin der psychische Vorgang des Fühlens besteht; und wenn er dabei ebenso im Negativen und in der Andeutung stecken bleibt, wie beim sprachlichen Vorstellen, so beruhige er sich damit, daß jede Urthatsache unseres psychischen Lebens — und eine solche ist das Vorstellen — weder zu beschreiben noch zu erklären ist. Man kann zu ihrem Verständnis nur auf Selbstbeobachtung und Selbsterfahrung verweisen. Wer sie in seinem Innern nicht wiederfände, für den wäre ja doch jede Erklärung verloren.

Durch die Aufmerksamkeit und Pflege, die die Sprache neben der äußeren der inneren seelischen Welt angedeihen läßt, durch die Sicherheit, mit der sie nicht bloß für die Dinge, sondern auch für ihre entferntesten Beziehungen die Bezeichnungen schafft, durch die in ihrem Wesen liegende Nötigung, Aussagen dadurch zu geben, daß sie die Vorstellungen nach logischen Kategorien auf einander bezieht und überhaupt durch den gedankenhaften geistigen Charakter, den sie im Sinnlichen ebensowohl als im Seelischen verrät,

wird die Sprache Ausdrucksmittel für ganz unanschauliche rein geistige Inhalte.

Nun kann die Sprache freilich mit ihren Mitteln auch Anschauliches ausdrücken; Anschauung und Satz können in gewisser Hinsicht dasselbe in sich schließen. Aber nach allem, was wir gesagt haben, müssen sie es in ganz verschiedener Weise thun. Wenn die einzelne Vorstellung eines sinnlichen Gegenstands, einer sinnlichen Eigenschaft, einer sinnlichen Thätigkeit nur in einem anschauungslosen Wissen um die sinnliche Erscheinung besteht, so bedarf es keines Beweises, daß auch die Verbindung mehrerer Vorstellungen zur Aussage über einen sinnfälligen Gegenstand oder Vorgang ohne jeden Ansatz eines inneren Wahrnehmungsbildes bleibt. Wir bewegen uns eben in verschiedenen Sphären, wenn wir anschauen und wenn wir vorstellen, und das psychische Produkt beider Thätigkeiten ist verschieden. Damit wollen wir natürlich nicht leugnen, daß man den Inhalt einer solchen Aussage auch in anschaulicher Form innerlich erzeugen kann: wie könnte es uns beikommen, dem menschlichen Geist die Fähigkeit zur inneren Anschauung zu bestreiten? Nur soviel soll gesagt sein, daß ein solches Anschauungsbild nicht durch energischen Vollzug des Vorstellungsakts selber gewissermaßen als seine Steigerung und Potenzierung entsteht, sondern daß es zum psychischen Produkt des Vorstellungsakts hinzukommt und daß also der Erzeugung eines Anschauungsbilds die des Vorstellungsprodukts immer vorausgeht. Wir müssen vorher einen Inhalt regelrecht, d. h. ohne Anschauung vorstellen, ehe wir ihn in Anschauung umsetzen können. Das ist auch einer der Gründe, warum wir im gewöhnlichen Verlauf des Hörens oder Lesens das vorstellungsmäßige Erfassen so selten durch Anschauungsbilder bereichern: wir haben keine Zeit dazu, denselben Inhalt zweimal in verschiedenen Formen uns innerlich gegenüberzusetzen.

Dazu kommt ein anderes: der Inhalt dessen, was wir vorstellen, deckt sich keineswegs mit dem, was die äußere oder innere Anschauung uns vom Gegenstand bietet, sondern giebt uns den Gegenstand in einer von seiner Anschauung wesentlich verschiedenen Bearbeitung. Diese Bearbeitung schließt häufig die Möglichkeit der Anschauung aus und auch wo sie diese beläßt, erschwert sie sie zum mindesten. Kein Wunder daher, daß in der Rede kein Anreiz zum Anschauen gelegen ist. Wer möchte auch etwas Überflüssiges versuchen, von dem er im voraus weiß, daß es ihm nur in den seltensten Fällen glücken kann?

Zunächst einmal nötigt uns die Organisation der Sprache, jede individuelle Aussage einer bestimmten Zeit zuzuweisen, „der Hund rennt“ entweder jetzt oder rannte er früher einmal oder

wird er künftig rennen. Diese Beziehung zur Zeit ist schlechthin unanschaulich. In der Anschauung ist keine Zeitvorstellung enthalten: man müßte denn sagen, daß sie immer gegenwärtig ist, ein Umstand, der allein genügt für das Urteil, daß der erzählende und beschreibende Satz in keiner möglichen Anschauung einen adäquaten Ausdruck seines Inhalts finden kann.

Dann aber ist die ganze Struktur des Vorgestellten eine andere, als die des Angeschauten. Die Anschauung ist ganz und gar einheitlich: ein rennender Hund. Der Satz zerreißt die einheitliche Anschauung in eine Thätigkeit und einen Träger dieser Thätigkeit; er zwingt uns den Träger der Thätigkeit als Individuum der Gattung „Hund", seine Thätigkeit als besonderen Fall zu der allgemeinen Vorstellung „Rennen" zu betrachten und dann das so Geschiedene und so Begriffene wieder auf einander zu beziehen, indem die Thätigkeit als ein Ausfluß der wirkenden Kraft des Subjekts erfaßt wird.

Nun ist allerdings unser Anschauen immer auch von Vorstellungsthätigkeit, wenn auch nicht notwendig von sprachlicher, begleitet. Es ist wahr, wir können den rennenden Hund nicht sehen, ohne dabei vorzustellen, daß wir ein Individuum der Hundegattung vor uns haben, das im Rennen begriffen ist; denn erst wenn wir das im Anschauungsbild Dargebotene halb unbewußt und jedenfalls blitzschnell unter die in unserem Bewußtsein vorhandenen Vorstellungskreise „Hund" und „rennen" befaßt (appercipiert) haben, ist uns klar und deutlich geworden, was wir denn eigentlich im Anschauungsbild vor Augen haben. Aber diese vorstellende Thätigkeit wird am Anschauungsbild in einer durch dessen Gegenwart verhüllten und naiven Weise, am Satz offen und gedankenmäßig vorgenommen und wird bei jenem nur vorgenommen, um im gegenwärtig sich aufdrängenden Bild mit seiner ungetrennten Einheit alsbald unterzugehen und vergessen zu werden. In der Aussage dagegen kommt eine ungetrennte Einheit irgend welcher Art, wenn ich anders richtig sehe, gar nicht zu stande. Selbstbeobachtung auf dem Gebiet des Vorstellens ist außerordentlich schwierig. Ruh- und rastlos fliegen die durch die lebendige Rede oder die Lektüre geweckten Vorstellungen an uns vorüber und wollen sich nicht beschauen lassen. Versuchen wir es aber sie zum Stehen zu bringen, um sie nach ihrem was und wie auszufragen, so nehmen sie sofort andere Formen an, als sie in ihrem eilenden Flug an sich trugen: sie beginnen sich bald den Begriffen zu nähern mit ihrer scharfen verstandesmäßigen Bestimmtheit, bald sich in innere Wahrnehmungsbilder zu verwandeln. Man kann also nicht vorsichtig genug in der Selbstbeobachtung sein. Gleichwohl glaube ich deutlich wahrnehmen zu können, daß

zwei aufeinander bezogene Vorstellungen, also auch schon das Substantiv und sein Attribut und jedenfalls das Subjekt und sein Prädikat nicht zur Einheit verschmelzen, sondern getrennt bleiben und im Zustand des Bezogenseins verharren, so wie sie uns in der Rede dargeboten werden. Aus dem Hund, der rennt, aus dem Wasser, das „rauscht und schwoll", aus dem Wasser, das herunterfällt, wird nicht die Vorstellungseinheit: rennender Hund, rauschendes, schwellendes Wasser, herunterfallendes Wasser; das ist um so auffallender, als das einheitliche Vorstellungsprodukt alsbald sich einstellt, sobald in der Sprache ein Ausdruck vorhanden ist, der für sich schon einen Gegenstand in einer bestimmten Thätigkeit bezeichnet. „Das Wasser fällt vom Felsen herunter", bleibt eine Gruppe aufeinander bezogener Vorstellungen; „Katarakt", „Kaskade" dagegen macht eine Vorstellungseinheit aus. Ist unsere Beobachtung richtig, so wahrt die Sprache auch in diesem Punkt streng ihre Einheitlichkeit. Bei rein gedankenhaftem Inhalt und auch schon im Sinnlichen, wenn ausgeprägtere logische Beziehungen mit hereinspielen, ist die Verschmelzung der Natur der Sache nach ausgeschlossen. Wie sollten auch Sätze, wie „Gerechtigkeit ist eine hohe Tugend" oder „trotz seiner Kleinheit hat der Hund ihn umgerannt", zur unterschiedslosen ungegliederten Einheit werden können? Wir nehmen im Vorstellungsprozeß immer dasselbe wahr: eine Vorstellung zieht nach der anderen durch unser Bewußtsein. Während das Licht auf die neu eintretende fällt, entschwindet die alte allmählich, erhält aber von der augenblicklich erleuchteten gerade noch so viel Reflexlicht, als nötig ist, um die Beziehung vollziehen und die Beziehungsmerkmale aus ihr gewinnen zu können. An Stelle der ungestörten anschaulichen Einheit tritt eine Gruppe von Vorstellungen, die nach sprachlich logischen Kategorien zur Einheit der Aussage aneinander gereiht, aber nicht verschmolzen sind.

Endlich ist — und das ist die Hauptsache — die Vorstellung, wenn man von der Bereicherung durch die hinzutretende Zeitangabe absieht, viel ärmer und inhaltsleerer als die Anschauung. Wohl kommt durch die Anwendung der Gemeinvorstellung auf ein einzelnes Individuum („der Hund") und durch die Beifügung einer Thätigkeit oder Eigenschaft („rennt") eine individuelle Aussage zu stande und wenn sich diese Aussage im Sinnfälligen hält, so wird dadurch auch die dem Anschaulichen widerstrebende Allgemeinheit des sinnlichen Inhalts der Vorstellungen gemindert. Hund und rennen determinieren sich gegenseitig: es ist nicht mehr der Hund und das Rennen im Allgemeinen, wie in der Gemeinvorstellung, sondern ein rennender Hund; und das Rennen des Hunds. Aber sie nähern sich doch bloß dem Anschaulichen, um

sich mit dieser Annäherung zugleich wieder und zwar entscheidend von ihm zu entfernen. Wir haben ausführlich dargethan, wie im Redezusammenhang nur die Merkmale der Vorstellungen heraustreten, die zum Verständnis notwendig sind, also die Grundmerkmale und dazu noch etwa hinzukommende weitere Beziehungsmerkmale. Also hier: Tier mit Hundestruktur (die aber ganz im unbeleuchteten bleibt) und rasche Vorwärtsbewegung auf dem Boden (mittelst der Füße). Damit kommt das Verständnis zu stande und das Vorstellen ist zu Ende. Was wir in der Rede von den Gegenständen erfahren, sind ja, wie wir wissen, einmal ihre Grundmerkmale, dann all' das, was in ausdrücklichen Worten von ihnen ausgesagt ist und darüber hinaus noch die Merkmale und Umstände, die wir zum Verständnis der Beziehungen hinzu ergänzen müssen. Weiter nichts! Wie ärmlich ist dieser Vorstellungsinhalt gegenüber der Anschauung. Eine Seite an ihr tritt besonders und auf Kosten aller anderen heraus, während unzählige Seiten an ihr vollständig unberührt bleiben. Der Hund weist nicht bloß die allgemeine Hundestruktur auf, sondern er ist nebenher entweder krummbeinig, wie der Dachs oder geradbeinig, wie der Pudel, er ist weiß oder schwarz gefärbt oder irgendwie gezeichnet, er hat schlichte oder zottige Haare, eine spitze oder breite Schnauze u. s. f. Und wie wenig erhebt sich die nähere Bestimmung, die er durch's Prädikat erhält, über's Allgemeine. Denn auch das Rennen der Hunde ist je nach ihrer Rasse und Größe verschieden. Und als wäre es nicht genug damit, wird die Vorstellung auch noch desjenigen anschaulichen Inhalts entleert, der in ihr an sich vorhanden ist und aus ihr recht wohl hervortreten könnte, wenn die Vorstellungsgesetze nicht wären. Das Rennen des Hundes zeigt gewisse bei allen Hunden gleichbleibende sinnliche Merkmale: es geht unter fortwährendem Zusammenziehen und Wiederausstrecken des Hundeleibs vor sich, das ein Auf- und Abwogen seines Körpers zur Folge hat und die Füße scheinen infolge der Schnelligkeit ihrer Bewegung sich in einem Flimmern zu verlieren; zugleich sind damit gewisse andere Eigenheiten notwendig verbunden: der rennende Hund schnauft heftig, läßt die Zunge heraushängen und streckt den Schwanz. Alle diese Züge sind bei jedem schärfer beobachtenden Menschen in der Vorstellung des rennenden Hunds enthalten und treten daraus sofort hervor, sobald sie entweder mit ausdrücklichen Worten erwähnt werden oder sobald wir sie für das Verständnis des Zusammenhangs notwendig ergänzen müssen. So stellen wir das Flimmern mit vor, wenn uns erzählt wird: „als der kleine Hermann den Caro herbeirennen sah, fragte er seinen Vater: Papa, wo hat denn der Caro seine Füße“; wie wir andererseits im Satz: „der Caro kam ange-

schnauft“ das Rennen mit denken. Aber wenn sie nicht erwähnt oder für den Zusammenhang nicht nötig sind, bleiben sie ganz außer Spiel. Soll mit dem Satz, der Hund rannte daher, z. B. nur erklärt werden, warum er so schnell da war, so denken wir nicht einmal an die Füße, die doch beim Rennen in erster Linie beteiligt sind. Vom anschaulichen Gesamtbilde des Rennens kommt nur das schnelle Vorwärtskommen zum Bewußtsein. Unsere vorstellende Thätigkeit handelt eben immer nach dem Grundsatz größter Kraftersparnis. So wiederholt sich hier noch einmal wie bei der Wortbildung das abstrahierende Verfahren der Sprache. Wie sie dort den Träger der Eigenschaften und Thätigkeiten losgelöst von diesen festhält und Eigenschaften und Thätigkeiten herausreißt aus dem lebendigen Zusammenhang, in dem sie vorhanden sind, so greift sie auch in der Aussage aus dem Ganzen der Erscheinung einzelne Züge heraus und hält sie für sich fest, unbekümmert darum, daß sie auf diese Weise die Anschauung zerstört, deren Wesen Totalität ist. Der Redende zeigt uns die Nase ohne das Gesicht, in welchem sie sitzt und läßt sie rot wie eine Rose sein, ohne uns zu sagen, ob diese rote Zierde des Gesichts adler- oder sattelförmig, lang oder kurz, breit oder schmal, stumpf oder spitz ist. So giebt er einen Inhalt, den man nicht beschauen, sondern nur denken kann. Auch im scheinbar Anschaulichen ist die Sprache schon unanschaulich; aber sie ruft nun nicht etwa die Einbildungskraft zu Hilfe, daß sie mit einem Haufen von Willkürlichkeiten ihre abstrakten Gebilde zur Fülle der Anschauung ausbaue; denn ihr ist wohl bei dieser Zerpflückung der Wirklichkeit. Ist doch ihr ganzes Wesen Abstraktion.

Nun braucht sich der Redende freilich nicht damit zu begnügen, nur eine einzelne Seite aus der Totalität der Erscheinung herauszugreifen, sondern er kann Satz an Satz, Zug an Zug reihen in der Absicht, die Erscheinung in möglichster Bestimmtheit mit seinen Worten nachzubilden. Je mehr er das thut, desto mehr schafft er eine individuelle Vorstellung von der sinnlichen Erscheinung seines Gegenstands. Aber diese Vorstellung deckt sich nimmermehr mit der Anschauung. Mit dem plumpen Pinsel der Sprache kann er den tausenderlei Feinheiten der Linie und Gestaltung, der Bewegung und Haltung, der Farben und Beleuchtung, des Aneinanderschlusses der Teile und der Übergänge, der Symmetrie und des Kontrastes unmöglich gerecht werden. Keine Beschreibung kommt über die Auswahl hinaus. Was sie bietet, ist nicht die Erscheinung, sondern Bruch- und Trümmerstücke der Erscheinung.

Weil also zwischen der Vorführung eines einzelnen aus der sinnlichen Erscheinung herausgerissenen Zugs und einer Beschrei-

bung im Grundsatz nicht der geringste Unterschied obwaltet, so stehen wir der Beschreibung nicht anders gegenüber als andern Vorstellungszusammenhängen sinnlichen Inhalts. Eine Beschreibung besteht aus einer Kette von Aussagen zum selben Subjekt. Wir prüfen also, wie wir das in jedem andern Satz auch thun, jede Aussage einzeln auf ihre Verträglichkeit mit dem Subjekt, und dann auch noch darauf, ob sie sich mit den andern vorangehenden Aussagen verträgt, d. h. ob die Aussagen ohne Widerspruch zusammen dem Subjekt beigelegt werden können. Und diese letztere Prüfung geht in den Formen vor sich, die für das Vorher und Nachher in allen größeren Zusammenhängen gelten. Auch in der Beschreibung bewahren wir, wenn auch etwas weniger leicht, als im erzählenden oder beweisenden Zusammenhang die einzelnen Glieder in der Erinnerung auf, aber sie treten aus ihr nur unter bestimmten Bedingungen wieder in's Bewußtsein ein. Solche Bedingungen sind: Notwendigkeit einer vorangehenden Bestimmung für das Verständnis einer späteren, auffallender Kontrast, (wozu auch der Widerspruch zweier Bestimmungen unter einander gehört) und auffallende Ähnlichkeit und Übereinstimmung. Die Prüfung der gegenwärtigen Aussage auf ihre Verträglichkeit mit den vorangegangenen verläuft also gewöhnlich so, daß die vorangegangenen nicht eigentlich wieder bewußt werden, und nur unter besonders günstigen Umständen kommen mehrere Bestimmungen der Beschreibung zugleich znm Bewußtsein, während sonst unser Blick allein an derjenigen haftet, die augenblicklich in der Rede an uns vorüberzieht. Und wenn in der einfachen Aussage die Vorstellungen nicht zu einem Einheitsprodukt verschmelzen, so ist dies natürlich auch bei einer Beschreibung für gewöhnlich nicht der Fall.

Dazu kommt ein weiteres: in der Rede folgen sich Satz um Satz, Gedanke um Gedanke, Zug um Zug. Sollen ihre Inhalte uns in der Mehrzahl nicht verloren sein, sollen sie zur Einheit der Rede zusammengehen, so müssen sie komprimiert, verdichtet werden in verschiedene übersehbare Untereinheiten. Unser Nachvorstellen eines größeren Ganzen ist daher immer begleitet von einer halb bewußten, halb unbewußten Thätigkeit des „Excerpierens“, der Bildung von „Inhaltsübersichten“, wenn diese Ausdrücke gestattet sind. Das einzelne wird aufgesaugt in Zusammenfassungen von einer allgemeineren übergreifenden Form. Dieses Bedürfnis nach gedanklicher Zusammenfassung und Vereinfachung macht sich auch an der Beschreibung geltend. Wir subsumieren daher ihre einzelnen Züge, wo es nur irgend möglich ist, gerne unter einen einheitlichen Gedanken oder Eindruck. So müssen uns z. B. in der Schilderung eines Schlosses die Züge der Reihe

nach Zeugnis sein für seine Altertümlichkeit, oder für seine Pracht, oder für seine Zerfallenheit, oder für sonst eine übergreifende Eigentümlichkeit. Jeder in der Beschreibung neu auftauchende Zug wird auch darauf geprüft, ob er sich mit den vorangehenden Zügen zusammen unter ein solches Allgemeines befassen läßt, das uns die Beschreibung als eine dem Gedanken zugängliche, für unser Vorstellen bequeme Einheit erscheinen läßt. Ist uns dieses echt vorstellungsgemäße Verfahren durch den Charakter der Beschreibung ermöglicht, dann ersetzt uns die inhaltliche Einheit, die wir wahrnehmen, so vollständig eine etwaige Anschauungseinheit, daß wir diese nicht im mindesten vermissen. Wo daher der Schriftsteller in seinen Beschreibungen mit der Natur unserer vorstellenden Thätigkeit rechnet, hält er sie so, daß sie ohne Zusammenfügung zum Bild eines anschaulichen Ganzen ihren Wert für die Rede haben. Erweist sich dagegen für das Verständnis eine Zusammenfügung als notwendig, was beiläufig bemerkt in der Poesie nicht, wohl aber des öfteren in der Prosa der Fall ist, so wird uns eine im höchsten Grad lästige Aufgabe zugemutet, die dem natürlichen Gang unseres Vorstellens ebenso zuwider ist, als sie bei der Enge unseres Bewußtseins und der Schwäche unseres Gedächtnisses fast aussichtslos ist, zumal man ja mit den einzelnen Gliedern der Beschreibung nicht das ganze Material zur Wiederaufrichtung der Anschauung in Händen hat, sondern nur einzelne verwitterte und verwaschene Trümmerstücke, die nicht mehr ineinander passen und zum Aufbau des Ganzen nicht ausreichen. Sie ist deshalb leicht vom peinlichen Gefühl begleitet, als schöpfe man Wasser in ein bodenloses Faß, bei dem unten wieder herausläuft, was man oben hineinschüttet.

Wir haben bisher unsern Satz „der Hund rennt" als eine Art Momentbild behandelt; thatsächlich berichtet er in seinem Verbum von einer Kette anschaulicher Veränderungen. Die Sprache kann aber, wie wir gezeigt, die gleichförmig in einer Richtung verlaufende oder die gleichförmig sich wiederholende Bewegung (vgl. das Dahingleiten eines Schiffs und das in einzelne Schrittbewegungen zerfallende Gehen und Laufen der Tiere und Menschen), oder die stetig und allmählich sich vollziehende Entwicklung (zunehmen—abnehmen, gefrieren—auftauen) nicht anders ausdrücken, als indem sie das weit ausgedehnte Anschauliche in eine einzige Vorstellung zusammenfaßt und damit seine Anschaulichkeit nach dieser Richtung tötet. Um von Korinth nach Athen zu gelangen, braucht man viele Schritte. In der Sprache schrumpfen sie zusammen in das Eine: von Korinthus nach Athen *gezogen* kam ein Jüngling. Die Lust am Zusammenfassen steckt der Sprache so sehr im Blut, daß sie die einzelnen Stadien einer eigentlichen Handlung oder einer Entwicklung, die sie zur Not noch benennen könnte, mit Vor-

liebe je nach ihrem Zweck in eine Vorstellung zwängt. Und sie leistet diesem Trieb jeglichen Vorschub durch die Gestaltung ihrer Wortformen. Präsens und Imperfekt werden zum Ausdruck einer oft sich wiederholenden Handlung oder des dauernden Zustands (vgl. die Skylla fischt Delphine um die Felsen; zu Mantua in Banden der treue Hofer lag). Eine ähnliche Zusammenziehung der Wirklichkeit bezwecken die bestimmten und unbestimmten Zahlwörter und Bezeichnungen, wie „pflegen", „gewöhnlich", „oft", „bisweilen" u. s. w. Immer beim zeitlichen Vorgang entsteht ein Widerspruch zwischen Anschauung und Vorstellung. Die Sprache erhebt die Zumutung, in einem Akt das zu erfassen, was in Wirklichkeit eine Aufeinanderfolge von Veränderungen oder eine Stufenfolge von Entwicklungen ist.

Auch wo die Sprache ein Ganzes sinnfälliger Veränderungen in einzelne Phasen zerlegt, wird sie dem gleichmäßigen Fluß des anschaulichen Geschehen nicht gerecht. Sie ist durch ihren Genius dazu genötigt, entweder zusammenfassend vorzutragen oder aber sprunghaft, d. h. zu warten, bis die Veränderung vollzogen ist und dann die Augenblicksaufnahme zu versuchen. Jede ausführlichere Schilderung eines sinnlichen Vorgangs kann dafür als Zeugnis dienen.

Es leuchtet ein, daß die Ertötung der Anschaulichkeit durch Zusammenfassen und sprunghaftes Schildern die Grundbedingung dafür ist, daß die Sprache den Verlauf eines ausgedehnten zeitlichen Geschehens bewältigen kann. Wären wir genötigt anzuschauen, so würde der Bericht über ein Ereignis uns fast eben so viel Zeit in Anspruch nehmen, als es in Wirklichkeit braucht, um sich abzuspielen. Und was für einen Staub von Unwesentlichem müßten wir schlucken! So aber verfährt die Sprache im Nacheinander ganz gleich, wie im Nebeneinander: statt der ganzen Breite des Sinnlichen beschränkt sie sich in beiden auf einen Auszug der Wirklichkeit, der in seiner gedrängten Kürze bald schlechthin unanschaulich ist, bald so roh aus dem anschaulich Zusammengehörenden herausgerissen ist, daß die Anschauung damit nichts machen kann. Demgemäß stellt die Sprache sich dar als eine wunderbare Abbreviatur der Wirklichkeit. Sie breitet vor uns das Buch der Sinnenwelt aus in einer Schrift, die gedrängter ist, als die schnellste Schnellschrift. Ihre Art, nur Bruchstücke aus dem Sinnlichen oder nur zusammenfassende Überblicke zu geben, bezeichnet eine Vereinfachung und Kräfteersparnis ohne gleichen. Unsere Fähigkeit vorzustellen ist daher auch nicht als eine Degeneration der Anschauung zu betrachten, wie uns unsere Ästhetiker glauben machen wollen, sondern als eine wunderbare Kraft unseres Geistes, als ein unermeßlicher nicht genug zu schätzender Vorteil. Es mag

sein, daß bei der Entstehung der Ursprache mit dem Wort noch Anschauung verbunden war; aber wenn es so war, so war das eine ärmliche Eierschale, welche der Sprache bei ihrer Geburt anhing, und ihr erster großer Fortschritt bestand darin, daß sie sie abgeworfen hat. Sie ist erst fertiges Mittel des Geistes, seit sie die Anschauung hinter sich gelassen hat.

Ja die Sprache freut sich ihrer Unabhängigkeit von der Anschauung und liebt es, ihre Erhabenheit über die sinnliche Wirklichkeit stolz zur Schau zu tragen, indem sie auch an dem, was sich in der Nähe des Anschaulichen halten ließe, ihre freie durch nichts gebundene Geistigkeit zum Ausdruck bringt. So müssen ihr Partizipien und Nebensätze dazu dienen, die anschauliche Folge der Ereignisse in's Unanschauliche zu verkehren; (vgl. er „tötete ihn mit gezücktem Schwert", statt „er zückte das Schwert und tötete ihn"; „er prüfte die Nägel, die er aus dem Bruststücke des vorgebundenen Schurzfells zog", statt „er zog die Nägel und prüfte sie dann").

Weil sie schon im Sinnlichen unsinnlich, im Anschaulichen unanschaulich ist, schaltet sie frei mit ihrem sinnlichen Gut und durchwebt unausgesetzt das Sinnliche mit unsinnlichen Bestandteilen. Sie schafft die von Haus aus unanschaulichen Zeitbezeichnungen („das Schauspiel dauerte lange"; „die Reise steht bevor"). Sie bildet negative Sätze, Fragen und Befehle, bei denen jeder Versuch der Anschauung an seiner Absurdität scheitern würde („er hat ihn nicht geschlagen"; „hat er ihn geschlagen"? „schlag ihn"!) Sie spricht von sinnlichen Dingen, die nur unter bestimmten Bedingungen eintreten würden, und stellt die kausalen und Zweckbeziehungen der Dinge fest. So führt von der sinnlichen zur innern Welt und zum Reich des Gedankens, die wir ja gleichfalls mit unsern Worten bewältigen, eine ganze Reihenfolge von Bildungen, die nur durch die Preisgabe der Anschauung auch schon im Anschaulichen möglich gemacht sind und diesem Umstand dankt die Sprache die ganze Einheitlichkeit ihres Baues. Welch klaffender Riß ginge mitten durch die Sprache, wenn sie bald mit Anschauungen verbunden, bald ohne solche wäre! In Wahrheit weht überall in der Sprache dieselbe Luft des Geistigen und nur weicher oder härter, wärmer oder kälter fühlen wir uns angehaucht, je nachdem wir uns auf den sonnigen Gefilden des unmittelbar Gegebenen oder auf den winterlichen Steppen des Abstrakten tummeln.

III. Abschnitt.

Die Sprache in der Poesie kein Vehikel für Sinnenbilder.

Das sprachliche Vorstellen ist ein eigenes Vermögen unseres Geistes, das sich in eigenen Formen und nach eigenen Gesetzen bewegt; indem es sich über die Formen des anschaulich Gegebenen hinwegsetzt, offenbart es auf seinem Gebiete die Herrlichkeit und Freiheit unseres Geistes, der sich in der Verfolgung seiner Zwecke durch das Sinnliche nicht binden läßt — das ist das Ergebnis unserer Untersuchung über die Natur unseres Vorstellens. Mit diesem Ergebnis ist die Lehre von der Sprache als einem Vehikel der Anschauung gerichtet. Nur dann könnte die Sprache uns innere Anschauungsbilder vermitteln, wenn sie sich selbst in ihrer ganzen Struktur und in ihrer Alltagserscheinung als verkrüppelte Anschauung erwiese. So aber ist der Tod der Anschauung die Auferstehung der Sprache. Auf dem Wege der Abstraktion schafft sie sich die Steine zu ihrem Bau und aus diesen fügt sie ihr Gebäude zusammen durch das Bindemittel denkenden Beziehens. Wo bliebe da der Raum für die ganz anders geartete Anschauung? Auf der Vernichtung der Anschauung beruhen alle ihre Vorteile: die staunenswerte Kürze, mit der sie die Wirklichkeit verdichtet und dem Geist einen beherrschenden Überblick über die Weiten ihrer Räume und Zeiten gewährt und die Einheitlichkeit ihres Tons für's Sinnliche und Geistige, die sie sich schafft, indem sie durch Entanschaulichung des Sinnlichen das Sinnliche zum Geistigen stimmt. So sträubt sich an ihr alles und jedes gegen die Anschauung: wie könnte sie dem Dichter als Vehikel der Anschauung dienen?

Der Dichter ist denn auch weit entfernt, ihr eine Aufgabe zu stellen, die sie nicht lösen kann und ihren Genius zu vergewaltigen. Wohl stellt sich die Poesie als zweite höhere Art der Sprachverwendung neben die Prosa und wie die Kunst nicht bloß Darstellung von Leben ist, sondern vergegenwärtigende Dar-

stellung, so ist auch die Poesie nicht bloß dessen Vorstellung, sondern dessen Vergegenwärtigung. Aber wenn die Sprache nicht auf Anschauung angelegt ist, so muß sich leicht zeigen lassen, daß die Poesie, die mit der Sprache darstellt, es ebensowenig ist und daß also diese Gegenwärtigkeit nichts zu thun hat mit innerer Sinnenwahrnehmung und nicht bestehen kann im inneren Sehen und Hören eines Sinnlichen, in dessen Formen uns der Gehalt in adäquater Verkörperung zugetragen und übermittelt würde. Die Durchforschung der Poesie muß noch deutlicher, als die Analyse des allgemeinen Baus der Sprache den grundsätzlichen Unterschied aufdecken, der zwischen Anschauung und Poesie besteht.

Ein Blick auf die Poesie zeigt unzweifelhaft, daß die sinnliche Schilderung in ihr dieselbe fragmentarische abstrahierende Art aufweist, die wir soeben als das eigentliche Wesen der Sprache festgestellt haben. Auch Vischer verkennt das nicht; er weiß, daß der Dichter die Totalität der Erscheinung, ihre Feinheit und Vielseitigkeit mit seinen verschlissenen schwerfälligen Gemeinvorstellungen nicht erreichen kann, und daß er daher gut thut, für gewöhnlich an ihr nur e i n e n markanten, keimkräftigen Zug mit seinen Worten ausdrücklich zu berühren. Aber das ändert nach ihm nichts am anschaulichen Charakter der Poesie; denn nun tritt die bildende Phantasie des Hörers in's Mittel und gestaltet in freiem Schaffen die plumpen Andeutungen des Dichters zu plastisch vollen farbensatten Gebilden aus. Der Dichter braucht ihr mit seinen Worten nur den Anstoß zu geben und gestaltungslustig wie sie ist, wird sie selbstthätig auf die e i n e richtige Berührung des poetischen Zauberstabs das vom Dichter beabsichtigte Bild mit seiner Vielheit von Zügen erzeugen (Ästh. III, S. 1201). Denn auch die empfangende Phantasie will in der Kunst selbstthätig sein und während in der Malerei die Phantasie zwar gebunden ist hinsichtlich des dargestellten Moments, aber frei in Erzeugung eines Bildes der Reihe von Bewegungen, die dem dargestellten Moment vorangehen und folgen, so schreibt hier der Dichter dem Zuhörer das Successive, den Gang des Ganzen vor, dagegen giebt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in seiner qualitativen Gestaltung nur den Anstoß. Dabei verschlägt es nichts, wenn in unwesentlichen Dingen dieses auf Anregung des Dichters freigeschaffene Phantasiebild bei verschiedenen verschieden ausfällt, vorausgesetzt, daß seine Grundzüge der Absicht des Dichters entsprechen. —

Ich will mich nicht dabei aufhalten, daß nach dieser Lehre Vischers, die — man darf wohl sagen — ästhetisches Gemeingut geworden ist, die Phantasie in geradezu entgegengesetzter Weise wirken soll, als es im Wesen unserer vorstellenden Thätigkeit liegt. Diese ist vom Grundsatz möglichster Kraftersparnis geleitet

und erhebt daher von den Dingen, wie wir gesehen haben, nur so viel, als das Verständnis erfordert, ganz unbekümmert darum, ob sie damit die Totalität des anschaulichen Ganzen zerreißt und die Aufeinanderfolge des anschaulichen Verlaufs vernichtet und Gebilde schafft, die man nur noch denken, aber schlechthin nicht irgendwie mehr beschauen kann; sie drängt geradezu auf dieses Verfahren und wenn nun die Phantasie in der entgegengesetzten Richtung drängte, wenn sie der Totalität der Anschauung zustrebte, so müßten in der Poesie beide Vermögen in einem steten unheilvollen Widerstreit mit einander liegen, der beide hemmen und in ihrer Wirkung unterbinden würde. Aber gesetzt auch, das verhielte sich nicht so, so käme auf dem von Vischer gewiesenen Weg doch nie ein Sinnenbild zu stande, das den Anspruch erheben könnte, als Darstellungsmittel des Gehalts zu gelten, es entständen nie und nimmer Sinnbilder, in denen und durch die uns der Gehalt zugeführt würde.

Im Mittelpunkt aller Wahrnehmungsbilder in der Poesie müßten doch die Gestalten der Dichtungsfiguren stehen. Aber wie sollte unsere Phantasie diese Gestalten aus einem oder ein paar sinnlichen Zügen, die uns der Dichter an die Hand giebt, in ihrer Totalität auf einen Schlag schaffen? Soll uns eine Gestalt anschaulich befriedigen, so muß aus ihren Zügen die Seele zu uns sprechen. Erst dadurch bekommt sie Lebendigkeit, Gehalt, Tiefe; erst dadurch wird sie zum Bild, zum Ausdruck eines Innern im Äußeren. Ist dem so, dann können wir auch anschauliche Gestalten der Dichtungsfiguren, die wir im wesentlichen selbstthätig entwerfen, nur von innen heraus bilden; wir müssen uns zuerst eine Intuition ihres Charakters und ihrer jeweiligen Stimmung erzeugt haben, ehe wir diese Intuition unter Benutzung der vom Dichter gegebenen sinnlichen Züge in die anschauliche Gestalt umsetzen können. Thatsächlich gehen diesen Weg auch die Künstler, die es sich zur Aufgabe machen, die Gestalten des Dichters in's Gewand der Sinnlichkeit zu hüllen, der Illustrator und der Schauspieler. Erst aus dem Studium aller Lebensäußerungen einer Person erwächst ihnen die äußere Erscheinung. Sollte es mit der Phantasie des Hörers anders stehen?

Man sehe sich doch einmal in der Poesie um. Sinnliche Züge oder besser gesagt, Vorstellungen sinnlicher Züge sind ja nicht das einzige, worin die Poesie uns den Gehalt übermittelt. Es ist ihr gegenüber allen anderen Künsten eigentümlich, daß sie uns nicht bloß im Äußeren das Innere zeigt, sondern daß sie uns direkt das Innere ihrer Gestalten erschließt, indem sie sie ihr Inneres aussprechen läßt. Dieses Aussprechen des Innern bedeutet nun aber nicht zugleich auch schon eine Verkörperung desselben. Denn

da in der entwickelten Sprache zwischen dem Vorstellungsinhalt des Worts und seinem Klang in der überwiegenden Zahl der Fälle kein inneres Band besteht, so gehört die Rede, soweit sie Ausdrucksmittel des Gedankens ist, für die ästhetische Auffassung zum Unanschaulichen. Sinnlich anschaulich und daher Verkörperungsmittel für die Kunst ist an ihr nur der Klang, sei es der Klang der den Wörtern infolge ihrer lautlichen Beschaffenheit anhaftet, oder der Klang, in dem sie vom Redenden gesprochen wird, wie ja einerseits der Rhythmus und die Tonmalerei in der Poesie, andererseits die Deklamation in der theatralischen Aufführung vorzügliche Mittel, teils zur Charakterisierung, teils zur Stimmungsschilderung sind. Aber die Aussprache des Innern hat auch nicht etwa den Sinn, daß der Dichter mit ihr bloß „deutete“ (Vischer), was er schon ohne sie in's Äußere als Gehalt, als Seele niedergelegt hätte; Reden und Gedanken der Dichtungsgestalten wiederholen nicht noch einmal in verständlicherer Form, was schon in dem vom Dichter gegebenen Sinnlichen ausgedrückt wäre, sondern sie sind selbständige Ausdrucksmittel der Poesie. Der Dichter erschließt uns bald in Zügen der körperlichen Erscheinung, bald durch die Gedanken seiner Figuren — und zwar unendlich häufiger durch diese als durch jene — das Innere seiner Figuren.

Im Eingang von Hermann und Dorothea entwirft uns Goethe ein treffliches Bild von dem Charakter des Wirts zum goldenen Löwen. Das geschieht, ohne daß uns irgend ein Zug seiner äußeren Erscheinung gegeben wird, ja ohne daß wir auch nur wissen, wer redet, von A—Z mit dem unanschaulich geistigen Mittel des Urteils. „Was die Neugier nicht thut“! — „Möcht ich mich doch nicht rühren vom Platz, um zu sehen das Elend guter fliehender Menschen“. — „Trefflich hast du gehandelt, o Frau, daß du milde den Sohn fort schicktest mit altem Linnen und etwas Essen und Trinken, um es den Armen zu spenden, denn Geben ist Sache des Reichen.“ „Was der Junge doch fährt und wie er bändigt die Hengste! Sehr gut nimmt das Kütschchen sich aus!“ Der Dichter übermittelt uns einen Gehalt, wir empfinden die behäbige wohlwollende Art des Mannes, der sich nicht ohne Selbstgefälligkeit in seiner Klugheit und im Bewußtsein selbsterworbenen Besitzes sonnt; aber dieser Gehalt wird uns nicht in Sinnenbildern übermittelt, sondern in Urteilen: und wenn auch diese Urteile über Dinge und Vorgänge gefällt werden, die der Sinnenwelt angehören, so liegt doch ihre charakterisierende Kraft nicht darin, sondern ganz im Gedanken, im Unsinnlichen, im Geistigen; in der abschätzigen Beurteilung des Verhaltens seiner Mitbürger als Neugierde, in dem, „trefflich hast du gehandelt, o Frau!“, in dem selbstgefälligen Gemeinsatz: „denn Geben ist

Sache des Reichen", in der bewundernden Anerkennung, die dem Fahren und Roßbändigen des Jungen gezollt wird, in dem „sehr gut nimmt das Kütschchen sich aus", in dem die naive Freude am Besitz sich gemütlich ausspricht. Wahrlich! allein im Hinblick auf dieses Verfahren des Dichters hätte es bei kaltem Blut niemand beifallen sollen zu sagen, das Darstellungsmittel der Poesie sei ausschließlich die innere Sinnenwahrnehmung (Hartmann Ästh. II, S. 718).

Stellt aber der Dichter vielfach mit unsinnlichen Gedanken dar, in welche er seinen Gehalt niederlegt und in die Erscheinung setzt, so muß das äußere Bild, falls ein solches überhaupt zu stande kommt, häufig allein oder wenigstens zum größeren Teil aus dem Innern erzeugt werden. Allgemeine ästhetische Erwägungen und die Thatsachen der Poesie führen also in gleicher Weise zum Schluß, daß der Dichter uns nicht in Sinnenbildern, die er uns zuführt, das Innere erschließt, sondern, daß wir im Besitz des Innern, des Gehalts sein müssen, um Anschauungen bilden zu können, und Grillparzer ist im Recht, wenn er unter dem Eindruck der theatralischen Aufführung den Unterschied von Malerei und Dichtkunst dahin bestimmt (S. W. 5. A. Stuttg. 15. Bd., S. 43): „die Malerei geht vom sinnlichen Eindruck aus, erweckt dadurch den Gedanken und durch diese die Empfindung. — Die Poesie — fängt — mit dem den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung und die nicht von außen hinein, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung".

Das alles ist zu selbstverständlich, als daß nicht auch Vischer und Hartmann bisweilen dahinzielende Äußerungen mit unterlaufen ließen. (Vgl. Vischer III, 1376, wo vom Drama geradezu gesagt ist, daß „sich in ihm das Weltbild als ein sichtbares ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere erzeugt" und Hartmanns Bemerkungen über das innere Hören Ästh. S. 720/21). Aber deshalb paßt es um kein Haar besser zu der bei ihnen durchgeführten Lehre. Darstellungsmittel des Dichters soll ja ausschließlich die innere Sinnlichkeit sein: in sie malt er, in sie modelliert er, sie stimmt er; im sinnlich Äußeren soll uns die Kunst und also auch die Poesie den Gehalt, das Innere, das Seelische bieten, Vehikel solcher Sinnenbilder soll ja die Sprache sein, nichts als Vehikel. Ist es dagegen wahr, daß der Gang der umgekehrte ist, daß wir nicht aus dem Bild den Gehalt entnehmen, sondern mit Hilfe des empfundenen Gehalts das Bild gestalten, dann ist nicht die Sinnlichkeit das Darstellungsmittel und die Sprache ihr Vehikel, sondern Darstellungsmittel ist dann die Sprache, die Vorstellung selbst, wie Grillparzer mit Recht betont. Nicht Sprache und ausgestaltende Phantasie-

thätigkeit schaffen das sinnliche Bild, in und hinter dem der Gehalt läge, sondern die Sprache bietet uns in den Gedanken sinnlicher und noch vielmehr seelischer Art, die sie uns durch ihre Vorstellungen vermittelt, den Gehalt (was Grillparzer die Empfindung heißt) und das Sinnbild, das etwa noch hinzukäme, müßte als Vollendung des Prozesses erscheinen, in dem wir die Poesie aufnehmen.

Man mag billig bezweifeln, ob eine Anschauung, die so zu stande käme, vom Standpunkt der Hegelschen Ästhetik noch viel Wert hätte; nach diesem System soll es ja das Wesen des Schönen ausmachen, daß es uns die sinnliche Erscheinung vorhält, damit wir in ihr den Gehalt erschauen. Ist der Gehalt früher da, als das Bild der sinnlichen Erscheinung, so ist das ganze System auf den Kopf gestellt. Indes wollten wir auch an dieses Bedenken uns nicht kehren und zugeben, daß auch bei solcher Anordnung wohl noch eine ästhetisch wertvolle Verkörperung des Gehalts statthaben könne: wird denn dann die Phantasie wirklich den Dienst thun, den man von ihr verlangen müßte?

Was ihr zugemutet werden müßte, ist nicht wenig. Sie müßte zunächst die fragmentarischen gedankenhaften Andeutungen des Dichters über die äußere Welt, in der sich seine Gestalten bewegen, zum anschaulichen farbigen Vollbild ausbauen: und müßte dazu schon eine starke Selbstthätigkeit von ihr gefordert werden, so wäre das noch viel mehr beim Seelischen der Fall. Die Angaben über den körperlichen Ausdruck des Seelischen sind bei den großen Dichtern nicht so häufig, als man erwarten könnte. Was erfahren wir aus Homer oder etwa in Goethes Hermann und Dorothea über das Äußere der Helden und Dichtungsgestalten? Lange Reden erschließen uns auf's trefflichste ihre Neigungen und Charaktereigentümlichkeiten, ihre Stimmungen und Leidenschaften, ohne daß auch nur ein Blick auf den körperlichen Ausdruck dieses Seelischen fiele. Fast ausschließlich von innen heraus müßten wir also das sinnliche Charakterbild der Dichtungsgestalten schaffen; von innen heraus müßten wir sie mimisch in Bewegung setzen und sie tönen lassen, die Phantasie müßte dem innern Auge und Ohr leisten, was der Schauspieler unserm äußeren. In solch staunenswerter Thätigkeit entstände uns das anschauliche Gegenbild der innern Welt. Und man beachte wohl: die Sache ist nicht damit gethan, daß am Rand des poetischen Aufnahmeprozesses Bilder sich einstellen, sondern diese Bilder müssen dem Gehalt adäquat sein: sind sie nicht durchgebildet bis zu diesem Grad, so leisten sie nicht, was sie sollen; denn in der Kunst soll nichts in der Idee sein, was nicht zugleich auch sinnlich erscheint. Sie dürfen sich auch nicht bloß da und dort einstellen in der Weise, daß der Gesamtgehalt einer langen Scene schließlich in einem Bild konzentriert vor uns tritt: sie müssen überall da

sein, wo uns aus den Worten des Dichters Gehalt entgegenkommt; Gehalt soll uns ja im Schönen nie anders zu teil werden als im sinnlichen Gewand. — Wird unsere bildende Phantasie so Gewaltiges zu leisten vermögen und wird sie so rege sein, es überall zu leisten?

Die Antwort kann nur ein nein! sein. So gewiß wir die Fähigkeit haben, innere Sinnenbilder in uns willkürlich, d. h. ohne äußere Wahrnehmung zu erzeugen, so gewiß ist diese Fähigkeit bei den meisten ungemein schwach entwickelt, wie jeder an sich selbst beobachten kann.* Muß doch Vischer selbst zugeben, daß den Bildern des Dichters eine gewisse „Undeutlichkeit und Unbestimmtheit" anhafte, daß sie die „Schärfe" verlieren, welche ihnen die bildende Kunst giebt (Ästh. III, S. 1181/82). Kann er wirklich glauben, daß in Bildern von solcher Beschaffenheit der Gehalt einer Kunst ihren adäquaten sinnlichen Ausdruck finden könne, die die feinsten und tiefsten Geheimnisse der Seele zu enthüllen und die kompliziertesten Seelenmomente noch zu schildern vermag? Sollte man nicht meinen, je tiefer eine Kunst, die mit anschaulichen Mitteln arbeitet, in die Seele eindringt, desto durchgebildeter bis in's Kleinste müssen ihre Gemälde sein? Und man wird doch nicht glauben wollen, daß das bißchen Ton und Klang, das zu den Wahrnehmungsbildern in der Poesie noch hinzukommen soll, ein vollwertiger Ersatz für ihre Undeutlichkeit und Unbestimmtheit sei.

Es ist klar: die Poesie braucht keine Anschauung und sie darf keine brauchen. Sie braucht keine, weil uns der Dichter den Gehalt schon voll und ganz im Inhalt seiner mehr oder weniger sinnlich gefärbten oder unsinnlichen Vorstellungen erschließt. Sie darf aber auch keine brauchen, weil es unserer bildenden Phantasie unmöglich wäre, vollwertige Anschauungsbilder zu schaffen. Ein Vermögen, das bei der Mehrzahl der Menschen so schwach entwickelt ist, ist unfähig eine Kunst zu tragen. Mögen sich immerhin dann und wann an geeigneten Stellen aus Anlaß des Dichterworts Anschauungen bei uns einstellen, — ich bin weit entfernt, das zu bestreiten — so dürfen sie doch für die Poesie von keiner konstitutiven Bedeutung sein. Läge die Notwendigkeit vor, in ihr anzuschauen, so wäre die Poesie nicht, wie sie es thatsächlich ist, die

* Wer seiner eigenen Erfahrung nicht traut, der sehe die interessanten Untersuchungen ein, die Fechner in der Psychophysik darüber angestellt hat (II, 469 ff.). Von sich selber bekennt er dort, daß seine innern Wahrnehmungsbilder mühsam, verschwommen, verwaschen und farblos grau seien und daß er sich außer stand sehe, Klänge, Gerüche und Geschmäcke innerlich zu reproduzieren. Ähnliches berichtet er von andern bedeutenden Männern, z. B. von Volkmann.

Kunst der Masse, sondern allenfalls eine Liebhaberei für die Männer einer ungewöhnlichen Einbildungskraft; nur der kleinen Gemeinde dieser Eingeweihten könnte der Dichter wirkliche Bilder, die der Abdruck eines Innern im Äußeren wären, uns andern gewöhnlichen Sterblichen nur wertlose unkünstlerische Schattenbilder geben. Überall in der Poesie müßte uns der Widerspruch zwischen der uns gestellten Aufgabe und unserer Unfähigkeit dafür mit peinigendem Mißmut erfüllen. Soll die Poesie überhaupt Kunst sein, so darf sie es der Stümperphantasie ihrer Freunde nicht überlassen, eine Seite am Kunstwerk zu schaffen, die wesentlich ist: denn wo läge die Gewähr für künstlerische Ausführung und Schönheit? Würden wir doch die Bilder, wie Vischer selbst bei anderer Gelegenheit so treffend bemerkt, zwar „auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künstlers entwerfen und es wäre daher zufällig, ob wir sie uns schön oder unschön vergegenwärtigen" (Ästh. III, S. 1183).

Dazu bedenke man ein Weiteres. Anschauung ist — so lehrt es Vischer selbst — Totalität; sie will ein Ganzes haben. In den räumlich-zeitlichen Künsten der Bewegung, in Tanz und Mimik, tritt denn auch die Gestalt, die Trägerin der Bewegung und Veränderung, fertig vor den Beschauer hin. Die Poesie dagegen ist eine Kunst, die mit einem successiven Mittel arbeitet; sie kann daher ein Ganzes nur nach und nach zu stande bringen. Soll Anschauung trotzdem ihr wesentlich sein, so tritt die notwendige Folge ein, daß in ihr einzelne Strecken entstehen müssen, die ohne Anschauung bleiben. Die auftretenden Figuren und Charaktere sind anfangs so mangelhaft bestimmt, daß jeder Versuch ihre Wahrnehmungsbilder zu schaffen, in's Richtige verlaufen muß. Ehe wir aber ihre Gestalten uns schaffen können, können wir auch ihre Bewegungen und Gesten und die sinnlichen Vorgänge, an denen sie beteiligt sind, nicht in Form von Bildern an uns vorüberziehen lassen, zu denen uns ja die Hauptsache, die Träger der Vorgänge fehlen würde. Erst allmählich könnten wir es wagen, zur Bildung von Gestalten und damit zu sinnlicher Anschauung überzugehen. In einer Kunst mit successivem Mittel giebt es keine andere Möglichkeit, als bald Anschauung, bald keine; für die Poesie heißt das, vorausgesetzt, daß ihr die Anschauung wesentlich ist, bald Poesie, bald keine.

Vischer hat die Schwierigkeiten wohl bemerkt, die sich aus dem successiven Charakter der Dichtkunst für die Anschauung ergeben; aber er glaubt sie gelöst zu haben durch seine Behauptung, daß die Phantasie auf einen kleinen Anstoß seitens des Dichters selbstthätig ein Ganzes schaffe und die Windigkeiten und Willkürlichkeiten, in die wir durch einen so unseligen Drang unserer

Phantasie hineingetrieben würden, stören ihn nicht. Denn, meint er, „eine Berichtigung, eine Ergänzung des auf den ersten Zug rasch geschaffenen Bildes stört den Zuhörer nicht“ (Ästh. III, S. 1204). Wenn das nicht ein wahrer Hohn auf den Fundamentalsatz der Hegel-Vischerschen Ästhetik ist, daß „im Kunstwerk nichts in der Idee ist, was nicht sinnlich erscheint, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee ist“ (V. Ästh. I, S. 54.)!

Dem entsprechen denn auch die psychologischen Erfahrungen, die wir am poetischen Kunstwerk machen. Weil innere Sinnenwahrnehmungen zu den Fähigkeiten unseres Geistes gehören, wenn auch zu den durch die Ausbildung des Vorstellens verkümmerten, so liegt an vielen Stellen die Möglichkeit vor, den Gehalt der Dichtung in Anschauungen umzusetzen und so finden wir denn auch in der That, daß sich in unserem Innern bisweilen anläßlich der Dichterworte unwillkürlich Anschauungen einstellen. Weiter finden wir, daß etwaige Anschauungsbilder dieser Art dreifachen Ursprungs sind. In selteneren Fällen, zumal bei Naturen mit hochentwickelter produktiver Anschauungsphantasie sind sie unmittelbare vollwertige Erzeugnisse der bildnerischen Kräfte der Seele; viel häufiger dagegen tragen sie den Charakter von Erinnerungen: wir erkennen in ihnen unveränderte Wiederholungen von Bildern der Wirklichkeit oder der verschiedenen Wahrnehmungskünste, die beim Sehen oder Hören uns eindrücklich geworden sind und die sich nun associativ, gerufen durch die Ähnlichkeit des dichterischen Zugs, in ihrer ursprünglichen anschaulichen Form wieder einstellen. Am häufigsten aber erweisen sie sich wohl als Produkte des mimischen Triebs. Wo nämlich der Leser in ungehemmter Ineinsversetzung sich in die Leiden und Freuden der Dichtungsgestalt vertieft, da zieht das innere seelische Nacherleben leicht auch unseren Körper in Mitleidenschaft. Die Ergriffenheit der Seele sucht nach Entladung in Stimme und Geste; es erwacht der Trieb mit den Dichtungsgestalten nicht bloß seelisch, sondern auch körperlich mitzuleben. Die Rede wird zur Deklamation und zur Deklamation gesellt sich die Aktion. Dieser mimische Reiz kann auch bei stillem Lesen wirksam werden: nicht als ob wir dann leise vor uns hindeklamierten und dazu Hände und Mienen spielen ließen, sondern es entsteht ein geräuschloses inneres Hören und an Stelle der Aktion tritt entweder nur ein gestaltloser Bewegungsdrang oder aber eine wirkliche innere Bewegungsempfindung, die sich unserem Bewußtsein leicht als ein inneres Sehen von Bewegungen darstellt. Übrigens teilt sich die innere Erregung viel schneller und stärker der Stimme mit, als den Bewegungsorganen des Körpers. Wir werden daher öfter innerlich hören, als mimische Bewegungen in uns wahrnehmen.

Inneres Hören ist denn auch unter all den vielgepriesenen Leistungen der selbstthätig schaffenden Anschauungsphantasie das einzige, was sich bei normalen Freunden der Poesie häufiger, wenn auch noch lange nicht so häufig, als man meinen könnte, wird beobachten lassen. Inneres Hören steht ja überhaupt in einem viel engeren Verhältnis zur Poesie als inneres Sehen: wir hören ja auch den Rhythmus der Verse und die Tonmalerei in Reim und Sprache innerlich; wir hören diese Klänge notgedrungen und unter allen Umständen, weil der Dichter dabei nicht unsere selbstthätige Anschauungsphantasie in's Spiel setzt, sondern weil er sie uns in der sinnlichen Gestaltung seines Darstellungsmittels selbst zu hören giebt.

Alle diese drei Arten innerer Sinnenwahrnehmung sind nun aber in ihrem Eintreten höchst zufällig: sie sind nicht bloß beim einen häufig, beim andern nicht, je nachdem einer eine lebhafte gestaltungskräftige Phantasie, ein frisches anschauliches Erinnerungsvermögen, eine rasch von seelischen Erregungen erschütterte Beweglichkeit besitzt oder nicht; sondern sie sind nicht einmal bei denselben Personen gleich: heute drängen sie sich, um morgen fast ganz auszubleiben; das einemal sind sie an einer Stelle da, an der sie ein andermal versagen. Es ist kein Verlaß auf sie und wie könnte der Dichter die Wirkung auf das schlechthin Ungewisse gründen wollen? Erinnerungsbilder und mimische Wahrnehmungen sind dazu noch ästhetisch mangelhaft und unzureichend. Bei den Erinnerungsbildern liegt das auf der Hand. Sie sind eben nur Bilder der Erinnerung, nicht malerisch sinnliche Darstellungen der Schilderungen des Dichters, nicht Wahrnehmungsgebilde, zu denen die schaffende Phantasie die Worte des Dichters ausgestalten würde; und das wäre es doch allein, was ästhetischen Wert hätte. Höher stehen die mimischen Sinnenbilder: sie haben einen entschieden künstlerischen Zug, das Äußere wird von ihnen herausgeschaffen, die Form wird durch den Gehalt getrieben; und trotzdem sind auch sie oft unbefriedigend. Vielfach bleibt es nur bei einem wenig sich gestaltenden dumpfen Drang, und wo es zu wirklicher Gestaltung kommt, da sind sie, je mehr sie sich in unserer Seele hervordrängen, je deutlicher sie werden wollen, desto mehr auch vom peinlichen Gefühl ihrer Unvollkommenheit begleitet; wir spüren, daß der Gehalt ganz anders in's Sinnliche könnte umgesetzt werden, daß wir diese Worte mit einem ganz andern Ausdruck und mit viel treffenderem Minenspiel und Gesten begleiten könnten, als es uns innerlich glücken will. Man kann diese Erfahrung bei der Lektüre jedes Dramas machen.

Es wäre deshalb auch falsch, zu meinen, diese Sinnenbilder seien die höchste Stufe der Gegenwärtigkeit, die die Poesie an

ihrer kräftigsten Stelle erreiche, während sie an weniger kräftigen unter diesem Ideale bleibe. Die Poesie ist im Besitz der höchsten Gegenwärtigkeit, ohne daß dabei irgend etwas innerlich wahrgenommen wird. Ich wüßte kaum eine Schilderung, deren Gegenstände mir als Ganzes gegenwärtiger würden, als Schillers Tiere im Handschuh; aber ich wäre in Verlegenheit, wie ich z. B. den Löwen sehen sollte. Soll ich etwa alle seine Bewegungen der Reihe nach sehen in der Kontinuität, in der er sie ausführt, oder den Löwen ohne seine Bewegungen und dann wie? stehend, sitzend oder liegend? Thatsächlich habe ich ihn in voller Gegenwärtigkeit vor mir ohne zu sehen und die Aufgabe der Poetik ist es, diese merkwürdige psychische Thatsache festzustellen und zu erklären. Und weil die echte Poesie diese Gegenwärtigkeit erreicht, deshalb kommt in ihr der Wunsch zu sehen, nicht auf. Er regt sich höchstens schwächeren Stellen gegenüber, in denen ein sinnfälliger Zug, während wir ihn vorstellen, keinen Gehalt abgeben will und wir uns nun abmühen, sein Sinnenbild zu erzeugen, um aus diesem zu ersehen, was er uns denn eigentlich bieten solle, oder wo uns der Charakter einer Rede nicht unmittelbar schon aus den Worten deutlich werden will, wo wir uns also überlegen, in welchem Ton und mit welchen Gesten sie gesprochen wurde. Dann haben wir das Gefühl, als sollten wir besser sehen oder hören, und wir erleben all die Qual und Not, die es hat, statt vorzustellen anschauen zu müssen in der Poesie. Bei ihrer Überflüssigkeit und vielfachen ästhetischen Mangelhaftigkeit sind die Sinnenbilder nur dann nicht störend, wenn sie sich von selbst einstellen und unbetont am Bewußtsein vorüberziehen. Sie schwimmen dann mit in der Masse alles dessen, was der ästhetische Akt in uns an Subjektivem und Zufälligem aufregt, und sind so unschädlich, als wenn uns bei den Erlebnissen einer Dichtungsgestalt einfällt, daß wir dieselbe Erfahrung auch schon an dem und dem Ort, bei dieser oder jener Gelegenheit gemacht haben.

Sie sind umsoweniger störend, als sie alles in allem genommen aus den angeführten Gründen selbst bei Naturen mit lebhaftem Vermögen anschaulicher Erinnerung und einem kräftigen Drang nach Mitergriffenwerden und Miterzittern so selten sind. Man prüfe sich nur einmal unbefangen! Ist es denn wahr, daß wir die Gestalten des Dichters mit dem innern Auge nicht bloß zu sehen meinen, sondern daß wir sie wirklich sehen und daß uns ihr Seelenleben in ihren Gestalten, ihren Bewegungen und Tönen anschaulich wird? Ich für meinen Teil kann mir nicht einbilden, wie Homers Achilleus oder Schillers Marquis Posa oder Goethes Philine aussehen sollen und will ich mir die Sinnenbilder dieser Gestalten erzwingen, so erscheint anstatt des homerischen Achilleus

eine in äußerste Unbestimmtheit zerfließende Jünglingsgestalt der griechischen Plastik, an des Marquis Posa Stelle tritt die Maske des Schauspielers, die mir von der letzten Aufführung geblieben und bei Philine bin ich in Verlegenheit, wenn mir nicht der Maler oder eine Person meiner Umgebung aus der Not hilft. Und wenn nun gar einer nicht bloß diese Gestalten an markanteren Stellen sähe und hörte, sondern wenn er sie überall sähe und in gestikulierende Bewegung setzte und überall hörte, wo sich uns in ihrem Reden und Thun ihre Seele erschließt, wie könnte ich einen solchen Zauberkünstler genug bewundern! Wahrhaftig, ich stehe beschämt vor der Behauptung Vischers, daß des echten Dichters Gebilde in vollkommen plastischer Bestimmtheit der Formen und Umrisse leuchten oder in malerischer Beleuchtung so nahe zu uns her wandeln, daß wir jeden Zug sehen können (Ästh. III, S. 1172) oder vor der Versicherung Hartmanns, daß die Poesie eine höhere Synthese der Künste des Gesichts und des Gehörs im Reiche der Phantasie sei und daß sie mit der Mimik wetteifere an gegenseitiger Durchdringung von plastisch-malerischer Anschaulichkeit mit Gefühlsinnigkeit. (Ästh. II, S. 721.)

Mit diesem Nichtsehen und Nichthören steht die Thatsache nicht im Widerspruch, daß ich im Theater und vor den Bildern eines Illustrators sofort erkläre: das ist Marquis Posa, das ist Philine oder auch: sie sind es nicht. Denn nicht mit einem innern Sinnenbild, das ich etwa unbewußt und tief in der Seele verborgen doch hätte, vergleiche ich die mir von außen gegenübertretenden Bilder; sondern den Gehalt des dichterischen Charakters, den Stimmungsgehalt der Situation, den mir die dichterische Darstellung vermittelt hat, suche ich im Bild der Bühne oder des Illustrators wieder und fälle mein Urteil, je nachdem er mir aus diesem Bild entgegenzukommen scheint oder nicht.

Bei den seelischen Schilderungen des Dichters, bei seinen Charakter- und Stimmungsbildern ist wenigstens die Möglichkeit gegeben, sie in's sinnlich Anschauliche umzusetzen, wenn auch kein ästhetischer Reiz vorliegt, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen. Bei der Schilderung der äußeren Welt und überhaupt bei der Verwendung des sinnlichen Guts der Sprache fehlt gar häufig auch diese Möglichkeit. Der Dichter heimst mit Eifer das ganze Bündel von Vorteilen ein, das ihm aus dem vorstellenden unanschaulichen Charakter der Sprache erwächst. Zwischen ihm und dem Prosaiker ist darin nicht der geringste Unterschied. Beide bedienen sich der ungemeinen Abkürzung des Sinnlichen, das in der Sprache liegt, beide verwenden ungescheut alle die Freiheiten, die die Unsinnlichkeit auch des Sinnlichen in der Sprache gewährleistet. Schillers Vers: „Drauf gürt' ich mir im Heiligtum den

blanken Schmuck der Waffen um" hat wohl sinnlichen Inhalt, aber in einer schlechthin übersinnlichen, gedankenhaften Fassung; wer hätte Zeit, wenn die Worte an ihm vorübergleiten, die gedehnte Handlung, die als einheitliche Thatsache in ihnen ausgesprochen ist, gewissermaßen aufzublättern und ihre einzelnen Teile in der gebührenden Reihenfolge zu beschauen.

Greift man in's Bildliche über, so ist's nicht anders. Der eine Teil der sinnlichen Bilder der Sprache schließt so gut, wie ein guter Teil der sinnlichen Schilderungen des Dichters, jede innere Wahrnehmung seiner Natur nach aus und ein anderer, vor allem alle Metaphern der Beseelung und Personifikation würden, wenn man sie wirklich sehen wollte, der Komik verfallen. Die Sprache ist nur deshalb zum bildlichen Ausdruck befähigt, weil sie das gerade Gegenteil von dem Trieb, Sinnenbilder zu schaffen, besitzt, nämlich die Eigentümlichkeit, daß am Sinnlichen, das sie mit ihren Worten bezeichnet, nichts beachtet wird als das zum Verständnis Erforderliche und daß auch dieses nicht in seiner sinnlichen Form zum Bewußtsein kommt, sondern in gedankenhaft geistiger. Ohne die abstrahierende, die Totalität des Sinnenbilds aufhebende Kraft der Sprache, die überhaupt das Wertvolle an ihr ist, gäbe es überhaupt keine sprachlichen Bilder. Auch mit ihnen verfahren wir nach dem allgemeinen Vorstellungsgesetz. Shakespeare spricht einmal vom Wind, der die Segel küßt. Daß das „Küssen" seinen Grundmerkmalen nach ein Drücken von Mund auf Mund ist, wird uns nur insoweit deutlich, daß wir das Ungewöhnliche der Verbindung: „Der Wind küßt die Segel" empfinden, daß sie uns als metaphorisch bewußt wird, und daß wir um so stärker den Zwang fühlen, die durch die Verbindung gewollten (Beziehungs)merkmale, das **Tertium comparationis**: „engste körperliche Berührung als Ausdruck innigen, seelischen Anschmiegens" aus der Vorstellung „küssen" zu entbinden. Nur diesen Inhalt, der uns im Thun des Küssens unmittelbar gegeben ist, verbinden wir mit Wind und Segel. Das Merkmal „Mund auf Mund drücken", das nur ganz abgeblaßt auftaucht, damit wir das Metaphorische des Ausdrucks erkennen und von der natürlichen Bedeutung zum **Tertium comparationis** weiter getrieben werden, bleibt isoliert und wird nicht in die Verbindung hereingenommen. Denn in der Vorstellung stehen die Merkmale lose und abtrennbar neben einander, die im sinnlichen Akt in untrennbarer Einheit beisammen sind (vgl. oben S. 27).

Der Dichter kann also den Bilderschatz der Sprache und überhaupt das ganze Sprachgut nur dann frei und uneingeschränkt verwenden, wenn er sich sicher darauf verlassen kann, daß mit der Sprache kein Reiz zum innern Sehen verbunden ist. Wir

müssen uns auch in der Poesie ganz in den Bahnen des Vorstellens bewegen. Wir dürfen nicht anschauen und überhaupt an den Dingen nicht mehr vorstellen wollen, als ihre Vorstellungen uns nach den Gesetzen des Vorstellens an Grundmerkmalen und Beziehungsmerkmalen hergeben. Es ist kein schlimmeres und verkehrteres Märchen erfunden worden, als die Fabelei von der Phantasie, die selbstthätig den Inhalt der Vorstellungen zu Sinnenbildern ausgestaltet: hätten wir diese Phantasie, sie würde die ganze Poesie zerstören. Die Poesie ist nur denkbar und nur möglich als Kunst der sprachlichen Vorstellung; als solche tritt sie neben die Künste der Gesichts- und der Gehörwahrnehmung. Sie ist keine Synthese der Künste des Gesichts und des Gehörs im Reiche der Phantasie, sie ist keine Vereinigung von bildenden Künsten und Musik auf höherer Stufe. Die sinnliche Wirklichkeit kommt in ihr nicht so, wie sie wirklich ist, als sinnlich-anschaulich, als bewegt und tönend zum Bewußtsein, sondern ganz so, wie sie sich in der Bearbeitung durch die Vorstellung ausnimmt, in all der Gedankenhaftigkeit und Geistigkeit der Vorstellung und der dadurch ermöglichten unanschaulichen Verkürzung, Zusammenfassung und Trümmerhaftigkeit. Und diese unanschaulich gewordene Andeutung der Wirklichkeit, diesen konzentrierten und in's Geistige umgesetzten und immer wieder vom rein Geistigen durchsetzten Auszug aus der Wirklichkeit recken und dehnen wir nicht in seine wirkliche Gestalt auseinander, auch stellen wir seine durch die Sprache zerstörte Sinnlichkeit nicht wieder her, sondern in der Form, in der wir ihn bekommen, übermittelt er uns den Gehalt.

Das liegt klar zu Tage: die Untersuchung der Sprache und ihres Baues, die Betrachtung unserer anschauenden Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Dichterworts und auf unsere psychischen Erfahrungen dabei lehren es in gleicher Weise. Nur um so auffallender ist, daß man das in der Ästhetik nirgends mit nackten Worten ausgesprochen, nirgends die daraus sich ergebenden Probleme aufzustellen und zu lösen gesucht hat. Wohl hat man schon Klage geführt über die Vergewaltigung, die Vischer und andere von malerisch-plastischem Gesichtspunkt aus an der Poesie verüben. Aber man begnügt sich zu versichern, daß die Anschaulichkeit der Poesie ganz anderer Art sei, als die der bildenden Künste und daß man sich davor hüten müsse, sie sich nach Analogie der Malerei zu denken; aber wie man nun des Näheren sich das vorzustellen habe, darüber erfährt man nichts; will es sich doch auch keiner nehmen lassen, daß in der Poesie trotzdem irgendwie gesehen werde. Wo es daher die Phänomene der Poesie zu erklären gilt, da holt man sich das Verständnis doch immer wieder am eigentlichen Sehen, wie das schon Lessing

gethan hat. So haben die Mythologeme der Anschauungsästhetiker nichts an Wert eingebüßt: sie gehen als bare Münze von Hand zu Hand: Hartmann hat Vischers Standpunkt mit unwesentlichen Änderungen erneuert, ohne viel auf Widerstand zu stoßen, soweit ich bemerken kann; Viehoff hat ihn übertrieben und absurde Folgerungen daraus abgeleitet; Kirchmann, der Gefühlsästhetiker, hat ihn wohl eingeschränkt, aber nicht überwunden. Carriere hat zwar die Lehre vom Vehikel bekämpft; aber die Konsequenzen daraus zu ziehen unterlassen. Noch neuerdings hat es Groos wiederum Hartmann entnommen, daß die Poesie eine Vereinigung der Künste des Auges und des Ohres auf höherer Stufe sei. Daß die Poesie, wie jede echte Kunst sinnliche Erscheinung sei und daß der Dichter die plastische Gestaltungskraft in uns wecken müsse, bestreitet im Grund kein Mensch.

Um so angenehmer ist es für uns, daß wir, wenn auch nicht unter den Ästhetikern, so doch unter den Sprachphilosophen einen Eideshelfer finden. Steinthal schließt seine von der unsern in manchen Stücken verschiedene Untersuchung über die psychische Wirkung der vernommenen Sprachlaute mit nachstehender unumwundener Erklärung ab: „Wir lesen oder hören z. B. folgendes: „Das Schauspiel dauerte sehr lange, die alte Barbara trat einigemal an's Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten. Sie erwartete Marianen, ihre schöne Gebieterin, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte, mit größerer Ungeduld als sonst, wenn sie ihr nur ein mäßiges Abendessen vorzusetzen hatte; diesmal sollte sie mit einem Paket überrascht werden, das Norberg, ein junger reicher Kaufmann mit der Post geschickt hatte, um zu zeigen, daß er auch in der Entfernung seiner Geliebten gedenke." So schreibt Goethe, der Meister erzählender, plastischer Darstellung. Auch das Angeführte ist voller Plastik. Indessen wie viel von Bild ist dabei vor das innere Auge des Lesers getreten. Man frage sich Satz für Satz. Ich will nicht fragen, welches Bild er hatte, als er las: „das Schauspiel dauerte sehr lange" — obwohl das doch wahrlich keine mathematische und logische Abstraktion enthält. Aber hatte der Leser vielleicht wirklich ein Bild vor sich, wie die alte Barbara an's Fenster tritt und horcht? Es ist wohl zugestanden, daß ein Bild erst entstehen könnte, wenn man den ganzen Absatz gelesen hat; aber welcher Leser hält es für nötig nun einzuhalten und sich das Bild zu entwerfen? — Wer es versuchen wollte, sich bei jedem Wort die dazu gehörige Anschauung in das Bewußtsein zu bringen — würde bald in große Verlegenheit geraten. Wie würde er sich benehmen, während er liest: „ob die Kutschen nicht rasseln wollten". Soll er die Kutschen sehen oder

hören? aber sie sind ja eben noch nicht wahrnehmbar. Er soll sie also schauen und nicht schauen. Wer hat irgend etwas Anschaubares im Sinne bei den Wörtern „erwartete, Nachspiel, Publikum, entzückte“ u. s. w.? Oder hätte etwa jemand das Bild eines Schauspielsaales vor sich mit Bühne und Dekoration und Schauspielern und ein klatschendes Publikum in allen Rängen. Wer dieses Bild hätte, der würde ja die Erzählung gerade am wenigsten verstanden haben. Also: indem dem Bewußtsein lauter Momente diskursiv gegeben werden, welche keine Anschauung produzieren können und sollen, steht schließlich ein Bild vor uns, das wir aber doch nicht entwerfen oder beschauen, das wir aber genießen, obwohl wir es nicht beschauen.“ (Einleitung in die Psychol. und Sprachwissenschaft 2. A. Berl. 1887, S. 272). Das ist ebenso unzweideutig, als zutreffend gesprochen: der Dichter läßt Vorstellung auf Vorstellung durch unser Bewußtsein ziehen, die wir bloß zum Gedanken aufeinander beziehen, aus denen wir aber keine Sinnenbilder entwerfen; und trotzdem bekommen wir Bilder, die wir aber doch wieder nicht beschauen. Das ist die Thatsache und das das Problem.

IV. Abschnitt.

Der überanschauliche Charakter der Schilderung des Seelenlebens in der Poesie.

Wenn es feststeht, daß die Poesie uns nichts bietet, das wir innerlich beschauen können, wenn es wahr ist, daß sie Leben nicht bloß mit sinnlichen, sondern viel häufiger mit geistigen Mitteln schildert und daß sie am Sinnlichen, wo sie es verwendet, die sinnliche Erscheinung auslöscht, um ein anschauungslos-gedankenhaftes an ihre Stelle zu setzen, so ist der Schluß unentrinnbar, daß in der Poesie keine Verkörperung des Gehalts statthat. Aber gesetzt auch, wir wären damit im Unrecht, gesetzt, die Sprache führte uns überall in der Poesie innere Wahrnehmungsbilder zu, so ließe sich doch leicht zeigen, daß der Gehalt der Poesie in diesen Wahrnehmungsbildern entweder überhaupt nicht zur Anschauung kommt, oder wenigstens nicht zur vollen, es ließe sich zeigen, daß das Leben, das die Poesie uns erschließt, viel zu reich, zu vielgestaltig und zu tief ist, als daß es noch in sinnlicher Form und Erscheinung seinen adäquaten Ausdruck finden könnte. Es bleibt sich gleich, wo wir unseren Standpunkt nehmen, in der psychischen Beschaffenheit der Gebilde, die die Sprache auslöst, oder im Gehalt, den die Dichtung in der Sprache übermittelt: wie wir von jener darthun konnten, daß sie geistig gedankenhafter Art ist, so läßt sich von diesem erweisen, daß er an sich schon über die Möglichkeit der Veranschaulichung hinausliegt. Beides gehört zusammen. Der unanschaulichen Form entspricht in der Poesie der überanschauliche Gehalt.

Soll „nichts in der Idee sein, was nicht sinnlich erscheint", so muß doch vor allem die Einheit der Idee (des Grundgehalts) heraus in die sinnliche Erscheinung. Mit vollem Recht von seinem Standpunkt verlangt Vischer gelegentlich einmal, die Poesie solle eigentlich nicht Anschauungen, sondern eine ganze Anschauung geben (III, S. 1165). Eine ganze Anschauung setzt aber nicht bloß Einheit des Gehalts, sondern auch Einheit ihrer sinnlichen Erscheinungs-

seite, also Einheit der sinnlichen Form voraus. Und wenn es wahr ist, daß was innerlich ist, in der Kunst äußerlich werden soll, so müßte nicht nur die Einheit des Grundgehalts, sondern jede innere Zusammengehörigkeit einzelner Züge und Bilder, jede naturwahre Bezogenheit verschiedener Lebensmomente aufeinander sinnlich werden. Es ist nur folgerichtig von Hartmann (Ästh. II, 2), wenn er nicht bloß eine Verkörperung des einzelnen Seelenmoments, sondern ihres Zusammenhangs, des Motivationsprozesses, fordert. Es muß in der Anschauung deutlich werden, daß diese Ursache oder dieser Komplex von Ursachen diese Wirkung hat; daß beide Ursache und Wirkung innerlich auf's engste zusammengehören, daß eines vom andern abhängig und durch es bedingt ist. Aber wo wäre das in der Poesie zu finden? Jedenfalls nicht im Nebeneinander, wie in der Malerei und Bildnerkunst: in der Einheit des Raums und der räumlichen Beziehungen, in den Verhältnissen der Farbe und Beleuchtung, in Symmetrie und Kontrast der Linien und der dadurch geleiteten Blickwanderung; aber auch nicht in der Succession. Mag man sich immerhin die Poesie, so wenig sie es ist, als lückenlose Kette von sinnlichen Bildern denken, so wird man doch nicht behaupten wollen, daß der Zusammenhang dieser Bilder kontinuierlich, d. h. so gehalten sei, daß eines aus dem andern hervorwächst und in das andere übergeht, zumal ja der gleichmäßige Fortlauf der Bilder immer wieder unterbrochen wäre durch sinnfällige Gleichnisse und durch Erzählungen und Hinweise auf sinnfällige Thatsachen, die außerhalb der augenblicklich sich abspielenden Scene liegen. Und doch könnte auch in einer ununterbrochenen Kontinuität noch kein genügendes Prinzip einer sinnlichen Einheit gefunden werden, geschweige denn, daß darin die nähere innere Zusammengehörigkeit einzelner Glieder irgendwie sinnlich hervorträte. So löst sich für den Anschauungsästhetiker die Poesie auf in einen Haufen aneinander gereihter sinnlicher Züge, denen auch der leichteste Ansatz anschaulicher Bindung fehlt.

Denn für alles, was innere Einheit oder innere Zusammengehörigkeit angeht, hat die Poesie nichts als die unsinnliche Verbindung durch denkende (vorgestellte) Beziehung. Eben deshalb ist sie aber auch für die von ihr geschilderten Zusammenhänge über Raum und Zeit erhaben; sie verknüpft Nahes und Fernes, Gegenwärtiges, längst Vergangenes und in weiter Zukunft Liegendes, Seelisches und Sinnliches. Nur weil sie keine Einheiten für die sinnliche Wahrnehmung, sondern bloß noch Einheiten des beziehenden Gedankens kennt, ist sie im stande, fortschreitende Entwickelung und Handlung in ihre Nachahmung aufzunehmen und ihre Lebensbilder aus einer Anzahl nacheinander vorgeführter Lebensmomente zu gestalten.

Wenig besser steht es hinsichtlich der Verkörperung derjenigen einzelnen Seelenmomente, die uns der Dichter mit geistigen Mitteln, mit Reden und Reflexionen, malt. Hiefür kommen zunächst die mimischen Begleiterscheinungen des Seelischen in Betracht. Nun ist aber der Verkörperungswert der Mimik, wie nicht zu leugnen (vgl. z. B. Hartmann, Ästh. I, S. 491) beschränkt. Die Mimik kann nur elementare Grundstimmungen und Grundkräfte der Seele ausdrücken; diese allerdings mit einer Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit und Mächtigkeit, deren das bewußtere Wort nicht fähig ist; aber die feineren individuelleren Formen der seelischen Zustände sind ihr unerreichbar. Wir täuschen uns leicht darüber, da die Vollmimik sich uns immer nur in unzertrennter Einheit mit dem Dichterwort darstellt, dessen Gehalt wir unbewußt in's mimische Bild mithinein legen. Das Gefühl erhält seiue genauere Bestimmtheit überall durch die näheren und ferneren Ursachen, die es erregen und in der Form von Vorstellungsvorgängen in es hineinspielen. Und gerade diese feine Individualisierung des Gefühls durch die Ursache muß dem mimischen Bild fehlen. Goethes Faust beginnt mit einem Aufschrei der Vereklung am Wissen. Nun mag zugegeben sein, daß, was man Weltschmerz, d. h. Schmerz, entstehend aus denkender Betrachtung der Unvollkommenheiten in der Welt heißt, der körperlichen Darstellung noch zugänglich ist, aber was will das sagen? Faust ist nicht auf Weltschmerz im allgemeinen gestimmt, sondern auf eine besondere Form des Weltschmerzes. Wie soll man's ihm ansehen, daß er nicht über das Leiden in der Welt, nicht über die Unentrinnbarkeit des Todes trauert, sondern über die Unmöglichkeit des Wissens, daß er darüber trauert, daß die unendlichen Mühen der Arbeit umsonst, daß das heißeste und aufrichtigste Ringen um wahres Wissen unbelohnt geblieben ist und unbelohnt beiben muß. Das ist ein ganz eigenes, mit keinem andern vergleichbares Gefühl und in den Worten des Dichters wird es mir in seiner ganzen individuellen Einzigartigkeit zu teil. Was kann mir der Maler oder Mime anderes zeigen, als Schmerz, Enttäuschung, mit Ironie geladene Verzweiflung eines hohen Denkers?

An zahllosen weiteren Beispielen könnte man das gleiche zeigen; man braucht nur die Gefühle zu charakterisieren und die Unmöglichkeit ihrer adäquaten Verkörperung durch mimische Mittel ist mit Händen zu greifen. Um nur noch eines zu erwähnen: man höre Iphigenie zu, wenn sie klagt:

> O wie beschämt gesteh ich, daß ich Dir
> Mit stillem Widerwillen diene, Göttin,
> Dir meiner Retterin! mein Leben sollte
> Zu freiem Dienste Dir gewidmet sein.

Sie fühlt Dank gegen die Göttin und fühlt zugleich, daß das Gefühl der Dankbarkeit nicht stark genug ist, das Gefühl des Widerwillens gegen ihren Priesterinnendienst in der Verbannung zu besiegen; und dieser Gefühlszustand flößt ihr Scham ein; alle diese verschiedenen Gefühle gehören einem einzigen Gefühlsmoment an und werden von uns als eine einheitliche Größe empfunden. Wie könnte man da behaupten, Seelenmomente von so komplexer Natur lassen sich in sinnlichen Begleiterscheinungen verkörpern?

Also auch wenn die Angaben des Dichters über die sinnlichen Begleiterscheinungen des Seelischen nicht so sparsam wären, als sie sind oder wenn unsere Phantasie die Zauberin wäre, jedes neuauftauchende Seelenmoment sofort auch in's Sinnliche umzusetzen, soweit es nur immer ginge, müßten wir uns nach einem weiteren Mittel der Verkörperung umsehen; um wie viel mehr, wenn es wahr ist, daß uns von den körperlichen Begleiterscheinungen des Seelischen nicht leicht mehr zum Bewußtsein kommt, als was uns der Dichter mit direkten Worten davon verrät. Ein solches zu entdecken ist man nicht verlegen. Das Seelische soll auch schon dadurch sinnlich 'anschaulich werden, daß es sich auf Sinnliches bezieht (vgl. Vischer Ästh. III, 1185).* Gesetzt auch, des Löwenwirts behaglicher Vaterstolz über das stattliche Fahren und kecke Rossebändigen des Sohnes fände keine Verkörperung in einem Sinnenbild des Wirts selber oder wenigstens keine genügende, er wäre doch hinlänglich veranschaulicht in der vorhandenen Beziehung auf seine sinnfällige Ursache.

Aber auch, wenn man im Grundsatz nichts gegen diese Behauptung einzuwenden hätte, so käme man damit doch nicht zum Ziel. Der Dichter führt mit seinen geistigen Mitteln ungescheut auch solche Seelenmomente an uns vorüber, die die Beziehung auf Sinnliches gänzlich vermissen lassen, ohne daß sich sonst irgendwie der Versuch vollständiger Verkörperung entdecken ließe, und noch häufiger bringt es die Vielseitigkeit des Lebens mit sich, daß die Beziehungen des Seelischen auf beides zu gleicher Zeit laufen, auf Geistiges und Sinnliches, wobei dann von voller Versinnlichung auch nicht die Rede sein kann. Man wird sich leicht davon überzeugen, wenn man auch nur die wichtigsten Beziehungen, die kausalen, sorgfältig beachtet. Ursache einer Seelenerregung kann alles und jedes auf der Welt sein, auch das Geistigste. Über den poetischen Wert einer Ursache aber entscheidet nicht ihre Sinnlich-

* E. v. Hartmann hat diesen Gesichtspunkt in willkürlicher Verengung auf die kausalen Beziehungen so formuliert, daß das seelische Leben außer in seinen körperlichen Begleiterscheinungen anschaulich wird in seinen anschaulichen Ursachen oder in seinen anschaulichen Wirkungen (Ästh. II, 2).



keit, sondern der Grad der Unmittelbarkeit, mit der sie nacherlebbar ist. Faust schildert im Anfangsmonolog des Dramas seine Seelenlage, indem er uns mit den Ursachen bekannt macht, deren Druck sie geschaffen hat: er hat mit heißen Mühen alle Wissenschaften studiert und ist so klug, als wie zuvor: er sieht, daß wir nichts wissen können — er weiß sich gescheiter als alle die Laffen, Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen — dafür ist ihm auch alle Freud' entrissen, bildet sich nicht ein, was rechtes zu wissen, bildet sich nicht ein, er könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren u. s. w. Von Beziehungen auf Sinnliches wird man in diesen Worten nicht viel entdecken. Und doch hat jeder Satz seinen ausgesprochenen, alsbald erlebbaren Stimmungsgehalt, jeder Satz ist poetisch voll; feineren Naturen, die selbst etwas verspürt haben von den vergeblichen Mühen, denkend die Rätsel der Welt zu lösen, ist aus den Erkenntnissen Fausts der Schmerz, den sie verursachen, ohne weiteres gegenwärtig.

Doch was wollte es auch heißen, wenn für jeden an sich unverkörpert bleibenden Seelenmoment volle Sinnlichkeit der Beziehungen nachzuweisen wäre? Mit allem Nachdruck muß auf die erstaunliche Verwechslung aufmerksam gemacht werden, deren man sich schuldig macht, wenn man Veranschaulichung im Sinnlichen und Beziehung auf Sinnliches gleichsetzt. Man betont doch immer so unbedingt den immanenten Charakter der Anschauung. In der Anschauung werden wir belehrt, verhält sich der Gehalt zur sinnlichen Form, wie die Seele zum Körper. Nun soll es auf einmal das Gleiche sein, ob der seelische Gehalt dem Sinnlichen „innewohnt" und es von innen heraus gestaltet, oder ob er ihm jenseits (wir könnten sagen transcendent) bleibt, wie bei der Beziehung; es soll das Gleiche sein, ob er im Sinnlichen oder nur an ihm aufleuchtet. Im Bild des dahinfahrenden Hermann mag bändigende Kraft, in dem seiner Rosse gebändigte Kraft anschaulich, immanent sein. Aus dem Bild einer schönen Menschengestalt strahlt uns unter tausend Reizen der Form die Geistigkeit und Würde des Menschentypus, die Zweckmäßigkeit und Harmonie seiner Lebensfunktionen entgegen: aber die Freude, mit der Hermanns Fahren den Vater erfüllt, der Neid, den die Körperschönheit in dem giftigen Gemüt eines nicht mit sinnlichen Reizen Beglückten aufstachelt, bleiben diesen Bildern ganz fremd, sie können in ihnen nicht entdeckt und wahrgenommen werden, sie sind nicht die immanenten Kräfte, die ihre Formen getrieben, kurz sie sind in ihnen nicht anschaulich, wenn sie auch durch sie verständlich und nacherlebbar werden.

Die Betrachtung der nicht kausalen Beziehungen führt zum selben Ergebnis. Im heißen Drang der Sehnsucht steigt vor Gretchens Seele das Bild des geliebten Mannes Zug für Zug

auf: „Sein hoher Gang, Seine edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt." Wunderbar prägt sich in diesen mit liebender Hand gezeichneten Zügen Fausts die Sehnsucht Gretchens aus, aber sie prägt sich nicht aus in der Weise der Anschauung. Hätten wir Fausts Bild noch so leuchtend vor den innern Augen, so könnten die sinnlichen Formen seiner Erscheinung zwar zu uns von erhabener Männlichkeit sprechen (das wäre sein immanenter anschaulicher Gehalt), aber sie würden uns nichts, schlechthin nichts von Gretchens Sehnsucht offenbaren. Diese liegt vielmehr in der Beziehung, die Gretchen zu dem Bild einnimmt, sie liegt darin, daß das Bild ihr Bild von Faust ist. Nicht mit den Formen der sinnlichen Erscheinung, wie bei der Anschauung, sondern mit ihren unsinnlichen Beziehungen malt der Dichter Gretchens Stimmung.

Darum ist auch die vielgehörte Behauptung, das Veranschaulichungsbestreben des Dichters in Hinsicht des Seelenlebens finde seinen krönenden Abschluß in der Bildlichkeit der Sprache, in der die Reden und Gedanken der Dichtungsgestalten prangen, in dieser Allgemeinheit falsch. Zumeist ist der bildliche Ausdruck ein treffliches Mittel, die Gedanken zu verdeutlichen oder zu beleben, aber nur selten hat er für den Gehalt des Gedankens, für die Stimmung, für das Charakteristische, das in ihm hervortritt, veranschaulichende Kraft. Das Bild, das Faust in dem Wort gebraucht: „und ziehe schon an die zehen Jahr, herauf herab und quer und krumm, meine Schüler an der Nase herum" macht uns die Unfruchtbarkeit seiner Thätigkeit, ja auch die bittere ironische Stimmung, aus der heraus er seine Lehrthätigkeit so wegwerfend beurteilt, ungemein lebendig. Aber lebendig machen ist noch lange nicht anschaulich machen. Niemand kann aus dem Bild der an der Nase herumgezogenen Schüler Fausts Stimmung heraussehen. Das ist kein Wunder; Anschauung, d. h. Immanenz eines Seelischen im Sinnlichen und Beziehung eines Seelischen auf Sinnliches sind toto caelo verschieden. Wer den Anschauungscharakter der Poesie retten zu können meint durch die vollständig verfehlte Gleichsetzung beider, der liefert eben damit den unumstößlichen Beweis, daß ihr dieser Charakter abgeht.

Daß dem so ist, braucht niemand zu erschrecken; leugnen, daß die Poesie eine Kunst adäquater Veranschaulichung und Versinnlichung sei, heißt nicht erklären, daß in ihr, um in der Sprache der Schule zu reden, die Idee gewissermaßen nackt vor uns hintrete. Die Kunst stellt das Leben in seinen Äußerungen dar. Nun äußert sich allerdings das Leben auf seinen unteren Stufen allein im Sinnlichen und ist von diesem nicht lösbar. Was von Leben in der Erscheinung des Baumes, in seinem Stamm und

seiner Rinde, in seinen Blättern und seiner Krone sich auswirkt, kann nur in dieser lebendig zum Ausdruck gebracht werden. Aber je höher die Organisation eines Wesens steigt, desto mehr reißt sich ein geistiges Leben von dem körperlichen los und gewinnt diesem gegenüber selbständige Bedeutung. Dieses geistige Leben hört zwar nicht auf, sich fort und fort auch in der sinnlichen Erscheinung zu bekunden und der Dichter kann trotz seines unanschaulichen Mittels, wie wir sehen werden, auch diese anschaulichen Äußerungen in seine Nachahmung hereinnehmen; ja sie sind ihm als Ersatz für den direkten Einblick in's Innere mitunter recht wertvoll. Aber viel feiner, sicherer und durchsichtiger als in Gesichtsausdruck und Mienenspiel, in Haltung und Gebärden offenbart es sich in den Bewußtseinsvorgängen der Seele, in Gedanken und Gedankenabläufen; in ihnen tritt es also ebenfalls in die Erscheinung, es wird darin, falls man nur das Wort in seinem bildlichen Sinn nimmt, auf's vollständigste „anschaulich“ und es ist ganz absurd, neben dieser geistigen Veranschaulichung prinzipiell noch eine weitere in sinnlicher Erscheinung zu verlangen oder ihre poetische Berechtigung von irgend einer Beziehung auf's Sinnliche abhängig zu machen; und dies um so mehr, als das sinnlich Anschauliche viel zu dürftig ist, dem Reichtum und der Tiefe und Feinheit des seelischen Lebens gerecht zu werden. Weil die Poesie von dem drückenden Zwang der Veranschaulichung und Versinnlichung frei ist, weil sie im Gedanken eine Form der seelischen Lebensäußerung hat, die jeder sinnlichen, die man dafür setzen könnte, unendlich überlegen ist, deshalb ist die Poesie die eigentliche Kunst der Seelenschilderung.

Gedanken und Gedankenabläufe — das Wort Gedanke in seinem weitesten Sinn genommen als Bezeichnung für alles, was in der Form des bestimmteren oder unbestimmteren Vorstellens durch unser Bewußtsein läuft — haben als Mittel der Seelenschilderung nur eine Verpflichtung zu erfüllen, um Vollgewicht in der Poesie zu haben: sie müssen durch und durch lebendig sein. Lebendig aber sind sie in verschiedener Weise.

Der Gedanke ist vor allem eine Äußerung des ihn bildenden und gestaltenden Subjekts; wo er echt dichterischer Natur ist, wird er uns also immer die Seele des Subjekts erschließen, sei es in ihrer dauernden Bestimmtheit, in ihrem Charakter oder in ihren vorübergehenden Zuständen, in ihren Gefühlen und Stimmungen oder in beiden zugleich. Doch sind diese beiden Gattungen subjektiver Lebendigkeit dichterisch nicht von gleichem Wert. Die Poesie verlangt nicht nur individuell bestimmtes, sondern vor allem erregtes Leben. Deshalb ist der Gedanke, der nichts sein will als charakteristisch, poetisch dünn, und nur als Einschlag in

größerem Zusammenhang erträglich. Das Charakteristische erlangt die Bedeutung, die ihm gleichwohl in der Poesie eigen ist, immer erst im Zusammensein mit andern Formen der Lebendigkeit. Der voll und ganz von Stimmung durchtränkte Gedanke dagegen hat seine Kraft in sich selbst und ist darum auch befähigt, für sich allein ein poetisches Ganze auszumachen, wie so viele treffliche lyrische Gedichte beweisen.

Sodann erschließt sich dem Gedanken in dem objektiven Inhalt, den er in sich aufnimmt, eine weitere Quelle der Lebendigkeit. Die Dichtungsgestalten und in der Lyrik das lyrische Subjekt befassen sich in ihren Reflexionen, mögen sie in stiller Seele gehegt und nur vom Dichter an's Licht gezogen, oder von ihnen selber ausgesprochen werden, mit allem dem, was von den Dingen außer ihnen in ihren Gesichtskreis tritt; die ganze umgebende Welt mit ihren Bildern und Scenen, der Kreis der Mit- und Gegenspieler mit seinem Thun und Treiben, die eigenen Verhältnisse, wie die der Freunde und Gegner drängen sich ihrer Seele auf und bilden Inhalt und Stoff für ihre Betrachtungen und Erwägungen, für ihre Leiden und Freuden, für ihre Mitteilungen an andere und für ihre Einwirkungen auf sie. Was wir im lyrischen und dramatischen Gedicht von der Außenwelt erfahren sollen, müssen wir einzig und allein den naiven Reflexionen des lyrischen Subjekts und den Reden der handelnden Personen entnehmen und auch in der epischen Dichtung wird uns der äußere Verlauf an vielen Stellen allein in der Spiegelung zu teil, die er im Innern und in den Reden der Dichtungsfiguren findet. Diese objektiven Bestandteile verschmelzen in mannigfachen Verhältnissen mit dem subjektiven Inhalt des Gedankens und bringen ihm durch den Gehalt, den sie in sich bergen, über das Maß seiner subjektiven Lebendigkeit hinaus einen willkommenen Zuwachs an Leben. Dieser Zuwachs ist je nach den Umständen verschieden; je mehr aber das Objektive vorherrscht, desto gehaltskräftiger muß es auch sein. Anklänge subjektiver Lebendigkeit dürfen freilich nie gänzlich fehlen, auch da nicht, wo das Objektive scheinbar allein den Gedanken füllt; denn der Gedanke wird in der Dichtung dann erst als Gedanken, d. h. als Bewußtseinsinhalt einer vom Dichter verschiedenen Person empfunden und gewürdigt, wenn er uns über das Leben dessen, der ihn hegt, über seine Stimmung, über seine Absichten und Zwecke und über seinen Charakter etwas offenbart. Legt der Dichter daher seinen Personen Erzählungen und Beschreibungen in den Mund, die auch für sich selbst lebendig genug wären, so muß er doch immer dafür sorgen, daß wir im Bericht auch die berichtende Person zu sehen bekommen: sei es, daß er den Erzähler durch das Erzählte sich selber charakterisieren läßt,

wie Schiller den Johanniter im Kampf mit dem Drachen, oder daß er in der Fassung der Erzählung oder Beschreibung den Charakter des Erzählenden oder Beschreibenden und sein Gemüt und seine Anteilnahme am Berichteten mitsprechen läßt (vgl. die Botenberichte im Drama).

Über die Gedanken allgemeinen Inhalts und ihre poetische Berechtigung muß nachher noch mit kurzen Worten gehandelt werden. Doch mag es nicht überflüssig sein, hier darauf hinzuweisen, daß auch sie einer objektiven Lebendigkeit fähig sind. Das ist für die Gedankenlyrik besonders wichtig. Es ist nur halb wahr, wenn immer bloß betont wird, daß die Erkenntnisse Einsichten und Erfahrungen, die der Dichter in Gedichten dieser Art niederlegt, aus der innersten Überzeugung des Dichters fließen müssen, daß sie getragen und durchdrungen sein müssen von seinem Gefühl. In den besten Erzeugnissen der Gedankenlyrik verschlingen sich immer tiefe Ergriffenheit des Dichters mit Objektsschilderung von hohem Gehalt auf's innigste. Die Gefühlswärme des Subjekts entzündet sich am mächtigen Gehalt des Objekts. Der echte Dichter teilt im Grunde keine Erkenntnisse oder gar Lehren mit; er betrachtet, wo er als Dichter denkt, die Welt, wenn man so sagen darf, sub specie vivi und was er so gewinnt, sind nicht Verstandeserkenntnisse und Regeln, sondern die Wirklichkeit löst sich ihm in ein System von lebendigen Kräften auf oder sie konzentriert sich ihm in eine Fülle lebendiger Typen, deren bleibende und wesentliche Lebensgehalte er vor uns entfaltet, indem er sie uns in ihrer Lebensbethätigung schildert. Auf's trefflichste wird er dabei durch die Neigung der Sprache zur Personifikation und Metapher unterstützt, die es ihm ermöglichen, auch das Unlebendige und Abstrakte als sich bethätigende, ja als beseelte Kraft zu vergegenwärtigen und so die allgemeinen Erscheinungen der Wirklichkeit, das Typische und Gesetzmäßige im Menschenleben, im Weltlauf, in der Natur und der Geschichte als lebenerfüllte, wirkungskräftige Wesenheiten vor uns hinzustellen. Ja, diese objektive Lebendigkeit des Gedankens ist entscheidend für die Höhenstufe der Poesie, die ein Erzeugnis der Gedankenlyrik einnimmt. Je mehr das Allgemeine, das das Gefühl des Dichters erfüllt, als ein Objekt von mächtigem Gehalt erscheint, desto mehr wird der ganze Körper des Gedichts von Leben durchwaltet, desto mehr wird dem Gedanken seine materielle Schwere abgestreift, desto mehr stellt er sich dar als reiner Ausdruck des Lebens.

Endlich ist der Gedanke mit dem in ihm ausgeprägten Seelenmoment vielfach Glied in einem Lebensvorgang; er ist durch die Situation bestimmt oder bestimmt er sie selbst; er ist Ursache und Wirkung; auch diese kausalen Beziehungen bringen ihm, wo sie vor-

handen sind, einen starken Zuwachs an Lebendigkeit. Der Dichter hat, wie jeder Künstler, das Recht, die einzelnen Lebensmomente herauszunehmen aus dem großen Zusammenhang des Lebens, dem sie angehören und sie für sich festzuhalten. Es giebt keine Stimmung und keine Bethätigung unserer Seele, die im Leben ohne Wirkung bliebe. Aber dem Dichter steht es frei, an Thaten und Entschlüssen bloß den Stimmungsgehalt und das Charakteristische hervorzukehren, das sich in ihnen ausprägt und die Folgen, die sie nach sich ziehen, unberücksichtigt zu lassen; er kann uns Gefühlszustände malen, ohne sie zum Entschluß und zur That reifen zu lassen, in die sie doch in der Wirklichkeit zumeist ausmünden. Er schildert den Menschen bald in seiner Umgebung, bald ohne sie und so zeigt er uns das eine mal, wie diese Umgebung durch seine Erlebnisse in Mitleidenschaft gezogen wird, das andere mal sieht er darüber hinweg. Denn das Charakteristische und noch vielmehr die Stimmung ist in sich lebendig und also für sich ein befriedigender Inhalt der Poesie. Dafür wird es andererseits aber auch als ein starkes Plus an Lebendigkeit empfunden, wenn Charaktereigentümlichkeiten, Stimmungen und Leidenschaften, mögen sie sich in Gedanken oder wie sonst immer äußern, nicht bloß in ihrer Isoliertheit für sich, sondern zugleich auch als die Umwelt bestimmende Ursachen oder gar als vorwärtstreibende Kräfte der Entwicklung erlebt werden. Jede auch nur mäßige Wirkung, die von einem geschilderten Seelenzustand ausgeht, kommt dessen dichterischer Bedeutsamkeit zu gute und giebt ihm erhöhte Lebensfülle. Aber vollends unverkennbar ist, welche Wucht Erregungen der Seele, die an sich schon mächtig sind, dann erhalten, wenn sie zum Zündstoff werden, der die Welt in Flammen setzt und ungeheure Katastrophen herbeiführt.

Viel enger als mit seinen Wirkungen ist der Gedanke und das in ihm beschlossene Seelische mit seinen Ursachen verknüpft. Der Gedanke bekommt ja ein gut Teil seines Inhalts und die in ihm sich offenbarenden Gefühle und Charaktereigentümlichkeiten ein gut Teil ihrer Farbe und Formung durch die erregenden Ursachen. Was Ursache des Gedankens ist, erscheint immer zugleich auch als nähere Bestimmtheit der in ihm sich äußernden Gefühle oder als der Stoff, an dem sich die in ihm liegende Charakteräußerung entfaltet. Ursache und Gefühls- oder Charakteräußerung im Gedanken gehen häufig ineinander auf; und diese unauflösliche Verknüpfung bewirkt es, daß die Ursache vielfach nicht oder nur unmerklich als Ursache ästhetisch zum Bewußtsein kommt. Eine Lebensäußerung erfassen wir nur da ästhetisch als Wirkung, wo wir den Druck der Ursache nachfühlen, unter dem die Wirkung sich einstellt, wo wir sie demgemäß als notwendige oder doch wenigstens als wahr-

scheinliche nach der allgemeinen Erfahrung zu erwartende Reaktion auf eingetretene Reize nacherleben. Der Antrieb zu solcher Betrachtung ist schwach, wenn die Ursache ihrer selbständigen Bedeutung beraubt ist und lediglich als Mittel der Stimmungs- und Charakterschilderung erscheint. Sehen wir uns dagegen durch die Darstellung des Dichters mit einigem Nachdruck veranlaßt, einen gedanklichen Bewußtseinsvorgang als Produkt der Verhältnisse zu verstehen, so gewinnt dieser, so gut wie bei der Auffassung unter dem Gesichtspunkt der Ursächlichkeit, an Lebensfülle und wir stehen einer reicheren energischeren Entwicklung von Leben gegenüber, wo wir ein Seelenmoment nicht bloß einfach als vorhanden hineinnehmen, sondern zugleich die Notwendigkeit oder wenigstens die Naturwahrheit seines Eintritts oder Eingetretenseins empfinden. Das gilt schon für unbedeutende, flüchtig vorübergehende Seelenvorgänge, die nur eine untergeordnete Rolle im größeren Zusammenhang spielen; was aber der Dichter durch Hervorkehren der kausalen Abhängigkeit erreichen kann, zeigt sich erst ganz an der nachdrücklichen Kraft und wunderbaren Vertiefung, die große Entscheidungen und beherrschende folgenschwere Gefühle und Leidenschaften dadurch erhalten, daß sie als unumgängliches, schlechthin notwendiges Produkt der vorausgehenden Entwicklung erscheinen.

Die kausale Abhängigkeit des Gedankens birgt unter Umständen noch einen weiteren nicht hoch genug anzuschlagenden Vorteil in sich. Ist nämlich der unmittelbare Reiz gegeben, der im Augenblick seines Eintretens den Gedanken nach sich zieht und hervorlockt, so bekommen wir den Gedanken nicht fertig, sondern wir sehen ihn in seiner Entstehung. Nun kann auch der fertige Gedanke recht wohl lebendig erscheinen, wenn er nichts anderes zu sein beansprucht als der Ausdruck eines seelischen Gehalts, aber lebendig im vollsten Sinn ist er doch nicht; denn das ist nur das „Denken“, die Thätigkeit, in welcher der Gedanke entsteht, nicht das von der Thätigkeit losgelöste Produkt des „Denkens“, der fertige Gedanke. Wo wir also Zeugen der Gedankenbewegung und Entwicklung sind, wo wir genötigt sind, die Gedankenerzeugung mitzuerleben, erst da begegnen wir dem Gedanken in der vollen ihm erreichbaren Frische und Ursprünglichkeit.

Das ist besonders wichtig für den längeren Gedankenzusammenhang, für die längere Rede. Eine solche ist hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Gedanken unlebendig, wenn sie von der Thätigkeit des Denkens losgelöst, als fertiger nach bestimmten Gesichtspunkten und zu bestimmten Zwecken der Darlegung geordneter Gedankenzusammenhang erscheint. Denn der Gedankenablauf in unserer Seele vollzieht sich nicht in der Ordnung, in welcher wir

die in ihm zu Tage tretenden Gedanken hintendrein zur Darbietung an andere und zum eigenen Überblick zusammenstellen. Er geht nicht geradlinig von einem Gedanken zum andern, wie es den Gesetzen der Logik und dem Verstandesbedürfnis nach klarer Gedankengliederung entsprechen würde, sondern er bewegt sich in Sprüngen und Einfällen und schweift im freien Spiel der Assoziationen bald hierhin bald dorthin. Deshalb ist die wohldurchdachte, wohlgegliederte Rede tot; der Dichter muß, will er anders lebendig bleiben, die Gedanken sich vor uns entwickeln lassen und der Zickzackbewegung des Gedankenablaufs Rechnung tragen. Wohl darf der Dichter, der Wirklichkeit folgend, seine Personen in Lagen bringen, wo es ihren Gefühlen und Zwecken gemäß ist, sich in wohlbedachter, vorher ausgearbeiteter Rede an ihre Umgebung zu wenden. Aber sobald der Redner sich nun anschickt, uns seine Rede im Wortlaut vorzutragen, muß ihm der Dichter das Konzept aus den Händen reißen. Er muß ihn ergriffen vom Gewicht der Umstände und vom Eindruck, den seine Worte auf die Zuhörer oder auf ihn selber machen, von der gebundenen Marschroute seiner Rede abbringen und ihn den Antrieben und Eingebungen des Augenblicks überlassen.

Treffen alle Formen der Lebendigkeit in einem Seelenmoment (wenn auch in verschiedenem Grad der Stärke) zusammen, so wird ein Höhepunkt des Lebensreichtums und der Lebensenergie erreicht. Auf dieser Höhe stehen namentlich Rede und Gegenrede in den konflikthaltigen, kräftig vorwärtsschreitenden Scenen des Dramas und Epos. Die gespannte Situation weckt in den Dichtungsgestalten Gefühle und Leidenschaften, in denen sich zugleich ihr Charakter ausprägt und zwingt sie, dieses ihr Inneres in Gedankenabläufen und Reden zu äußern, die, wie sie durch den ganzen Verlauf der Handlung bedingt und aus dem Augenblick geboren sind, so auch wieder die Gegenrede herausfordern und die Entwicklung der Handlung weiter treiben; dazu werden die Worte der redenden Person immer zugleich auch die Verhältnisse der mit- und gegenhandelnden Personen beleuchten; sie werden zurückweisen auf die ganze Lage der Dinge und mithin alle Formen der Lebendigkeit, die der kausalen und subjektiven so gut als die der objektiven in sich vereinen.

Weil der Maßstab für den poetischen Wert der Gedankenbewegungen und Gedanken nicht Sinnlichkeit ist, sondern Lebendigkeit, deshalb hat der Dichter auch ein Anrecht auf die Gedanken allgemeinen Inhalts. Man glaube nicht, der allgemeine Gedanke müsse unter allen Umständen etwas Unpoetisches und Lehrhaftes in sich bergen. In den lebensvollen Vorgängen unserer Seele hat auch der allgemeine Gedanke seine Stelle und seine Bedeutung:

Es ist nicht Willkür, sondern psychische Notwendigkeit, die im Zustand der Erregung zum mindesten ebenso wirksam ist, wie in dem der Ruhe, daß wir unsere Erlebnisse zu Erfahrungen verdichten und daß dann diese Erfahrungen in uns zu Mächten werden, die uns selber beherrschen oder mit deren Hilfe wir andere zu beherrschen und zu bestimmen suchen. Der allgemeine Gedanke gestattet daher eine Verwendung, in der er schlechthin nichts anderes bezweckt, als Leben zur Darstellung zu bringen. Er erreicht wie die Gedanken individuellen Inhalts seine höchste Frische, wo er vom Augenblick eingegeben ist und seine höchste dichterische Würde, wo er der Ausdruck eines ganz individuellen einzigartigen Seelenmoments ist. Er bekommt auch noch keinen Stich in's Prosaische, wo er auf individuellen Gehalt verzichtend, dauernde Stimmungen allgemeinerer Natur spiegelt und dabei in seiner Gestaltung und Gliederung durch inhaltliche Rücksichten bestimmt ist, wie in der Gedankenlyrik; aber er bleibt unter solchen Umständen allerdings hinter dem höchsten Ideal der Lebendigkeit zurück, das nur im rein Individuellen und im getreuen Anschluß an den psychischen Verlauf der Gedankenbewegung sein Genüge findet. Und das ist der Grund, warum selbst so wunderbare Gebilde der Gedankenlyrik wie Goethes Oden und Schillers Reflexionsdichtungen trotz ihrer echt dichterischen Haltung zu den höchsten Regionen der Poesie nicht emporreichen. Sobald der allgemeine Gedanke dagegen materiell etwas bedeuten will, sobald er nicht ohne Rest aufgeht in der Absicht der Lebensdarstellung, gerät er in die Nähe der Prosa und er wird schon zur eigentlichen Prosa, wenn auch nur der lehrhafte Zweck überwiegt. Denn auch der lehrhafte prosaische Gedanke kann mit allerlei Elementen der Lebendigkeit behangen und geschmückt werden. Es giebt kein feiner stilisiertes Prosawerk, das nicht in Worten und Wendungen bisweilen an's Dichterische streifte. Gewiß behandelt Lessing in seinem Laokoon einen trocken-prosaischen Stoff; auch sind in der Weltlitteratur Prosawerke genug vorhanden, die im Ganzen und an einzelnen Stellen sich viel weiter in's poetisch Lebendige hineinwagen als der Laokoon; trotzdem sind auch in ihm alle Formen der Lebendigkeit, die objektive, subjektive und kausale vertreten. Lessing setzt uns die freie Humanität der Griechen nicht bloß auseinander, sondern in einzelnen Wendungen glauben wir auch einen Hauch von ihr zu verspüren. So wenig Lessing Gefühlsmensch ist, zuweilen klingt aus seinen Worten doch Bewunderung und Ehrfurcht, Hohn und Verachtung heraus. Zahllos sind dann vor allem die Stellen, in denen sich Züge aus dem Charakterbild Lessings so eindrucksvoll malen, daß wir sie als gegenwärtig empfinden: seine Männlichkeit, sein Sinn für Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit, seine Schlagfertigkeit und

Verstandesschärfe, seine Lust am Denken und Unterscheiden. Und selbst an Stellen kausaler Lebendigkeit fehlt es nicht ganz; vermeinen wir doch es bisweilen zu sehen, wie ihm unmittelbar am Objekt der Gedanke aufblitzt, wie ihn an der Frage die Lösung überfällt. So liegt über dem ganzen Werk ein leichter Anflug von Lebendigkeit, aber auch nur ein Anflug: denn die Lebendigkeit ist nicht Selbstzweck, sie ist nur Zierde und Schmuck für den Gedanken, nicht seine Seele und wo dieses Verhältnis statthat, da befinden wir uns, mag auch die Lebendigkeit viel kräftiger und viel gefühlswärmer den Gedanken umranken als bei Lessing, doch immer in der Prosa.

So nachdrücklich wir aber auch den Satz vertreten müssen, daß der Dichter ebensowenig im stande ist, das von ihm entfaltete Seelenleben adäquat zu verkörpern, als er dessen bedarf, so ferne liegt es uns, einer gänzlich körperlosen bleichsüchtigen Seelenschilderung das Wort reden zu wollen. Der Wert des Sinnlichen für die Wiedergabe des Seelischen steht auch uns unerschütterlich fest. Nur vermögen wir ihn nicht abzuleiten aus einer Auffassung der Kunst, die den Gehalt ausschließlich an die sinnliche Erscheinung gebunden erachtet und daher auch das Seelische durchgängig nur in sinnlicher Verhüllung gelten lassen will. Die Notwendigkeit und Unumgänglichkeit des Sinnlichen für eine das Seelische kraftvoll entfaltende Dichtkunst liegt vielmehr nach der einen Seite im Wesen der Sprache begründet, nach der andern in der Thatsache, daß Kunst Darstellung von Leben ist. Der vom Redenden beabsichtigte Sinn findet nach der Organisation unseres sprachlichen Vorstellungsvermögens häufig, wenn auch keineswegs immer, in vollsaftigen sinnlichen Wendungen einen frischeren, ursprünglicheren, kraftvolleren Ausdruck, als in unsinnlichen oder nur halbwegs sinnlichen. Damit ist zunächst nur ein formeller Vorzug des Sinnlichen ausgesprochen. Der Inhalt der Gedanken, in denen uns der Dichter das Seelenleben seiner Gestalten erschließt, wird uns in einer sinnlich gefärbten Sprache näher gerückt und unwiderstehlicher aufgedrängt, als es in einer weniger kräftigen Ausdrucksweise der Fall wäre. Aber der formelle Vorzug wird alsbald zum materiellen; der Charakter der Form wirkt herüber auch auf den Gehalt. Matter und lahmer Ausdruck des Gedankens drückt auf die Energie des seelischen Gehalts, der sich im Gedanken offenbart, während Kraft und Unmittelbarkeit und Frische des Ausdrucks auch dieser zu gute kommt. Wie hier das leitende Interesse nicht Anschaulichkeit, d. h. Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Erscheinung ist, sondern Kraft und Energie, so ist es auch bei den konkreten sinnlichen Zügen: wir dürsten nach dem Sinnlichen in der Poesie, weil wir in der Kunst volles und ganzes Leben

haben wollen. Leben, das nur im Innern verliefe, wäre ebenso undenkbar und unnatürlich, als es auf die Dauer kraftlos würde. Der Dichter muß das Seelenleben durch die Außenwelt bestimmt sein lassen, nicht weil etwa in der Beziehung auf die Außenwelt das Seelenleben anschaulich würde, sondern weil die Erfahrung lehrt, daß das Seelenleben auf dem Untergrund des Sinnlichen ruht und daß das Innere immer und immer wieder seine Antriebe von außen erhält. Er bedarf der Handlung, nicht weil etwa in ihr Motive und Entschlüsse die Verkörperung fänden, die sie finden sollen, sondern weil Motive und Entschlüsse, die im Sand verlaufen, statt in sinnfällige Handlung auszumünden, lahm sind, weil sie erst in der sinnfälligen Handlung ihre Kraft entfalten. Wenn Handlung das Ziel ist, dem die Poesie zustrebt, so ist sie es darum, weil Handlung das höchste und lebensvollste Glied in der Kette der Vorgänge ist, in die sich das Leben des Individuums auseinanderlegt. Die körperlichen Reflexe des Seelischen sind dem Dichter nicht, wie dem Maler die einzigen Darstellungsmittel für's innere Leben und deshalb darf er in seiner Schilderung der Wirklichkeit folgen, in der nicht jede Regung unseres Innern nach außen schlägt, um sich in der Erscheinung abzumalen. Wenn sie trotzdem an geeigneter Stelle von so hohem Reize sind, so rührt dies daher, daß Gefühle und Charakterzüge, die sich dem Körper aufzwängen, sich kraftvoller manifestieren, als solche, die rein seelisch bleiben. Es ist doch etwas anderes, ob ich beim Herzlosen die Herzlosigkeit nur aus Gedanken und Handlungen erschließe oder ob ich auch erfahre, daß sie seine ganze Erscheinung gestempelt habe; es ist ein anderes, ob ein Gefühl der Trauer sich nur im Innern der Seele regt oder ob es das Gesicht mit Blässe überzieht, die Augen starr macht und die Gestalt beugt. Will also der Dichter das Leben in der vollen Natürlichkeit seines Verlaufs nachbilden und es uns zugleich in seiner vollen Kräftigkeit und in seiner höchsten Blüte (in seiner ἀκμή) vorführen, so muß er es sich immer wieder auf sinnlicher Basis erheben und durch die Außenwelt bestimmt sein lassen, er muß es nicht überall, aber auf seinen Höhepunkten auf den Körper übergreifen und schließlich in Handlung ausmünden lassen. Ohne das bekommen gedehntere Dichtungen etwas Blasses und erscheinen leicht unwahr: es fehlt ihnen das volle Mark; das Leben in ihnen scheint nur halb, nur nach der einen Seite gelebt. An der Poesie wird es besonders deutlich, welchen Wert es hat, Leben als Objekt und Inhalt der Kunst erkannt zu haben; denn nur von diesem Begriff aus kann man den Thatsachen in ihr gerecht werden. Man versteht die hohe Bedeutung, die das Sinnliche, wie jeder spürt, in ihr hat und ist doch nicht genötigt zu bestreiten, daß der Dichter das Seelische vorwiegend mit seelischen Mitteln

ohne jede Tendenz adäquater Verkörperung wiedergiebt; man versteht auch, warum die Beziehung des Seelischen auf's Sinnliche von so hohem Reiz ist, ohne daß man dem Widersinn verfallen müßte, darin ein Prinzip der Veranschaulichung zu sehen, und endlich wird sich aus dieser Voraussetzung auch die Erklärung dafür gewinnen lassen, daß das Sinnliche allen Aufgaben der Lebensschilderung, die ihm in der Poesie zufallen, genügen kann, obwohl es in ihr nicht geschaut, sondern nur gedacht wird. Die Erörterung dieses Punktes muß indes späteren Abschnitten vorbehalten bleiben.

V. Abschnitt.

Die Veranschaulichung des Seelenlebens und seiner Beziehungen in den bildenden Künsten und die Lehre vom fruchtbaren Augenblick.

Von den bildenden Künsten, deren Werke der forschenden Betrachtung viel bequemer standhalten als die flüchtig vorüberziehenden Gebilde der Poesie, hat die herrschende Ästhetik ihre Grundbegriffe des Schönen abgeleitet. Die bildenden Künste sind in der That Künste der Anschauung, ihr einziges Darstellungsmittel ist die sinnliche Erscheinung; ihr Zweck und Ziel adäquate Verkörperung. Für sie gilt der Satz unbedingt, daß nur derjenige Gehalt ästhetisch wirksam ist, den der Künstler in den Formen der sinnlichen Erscheinung auszudrücken vermag. Wenn wir die Übertragung dieser Prinzipien auf die Poesie ablehnen, so dürfte es nicht außer dem Weg liegen, auf das veranschaulichende Verfahren der bildenden Künste einen Blick zu werfen und damit die Gegenprobe auf die Richtigkeit unserer Beurteilung der Poesie zu machen.

Die Anschauungskünste leiden, das ist unbestreitbar, an einer zwiefachen Schwäche: einmal können sie mit den Mitteln der Körperplastik und der Färbung der Gestalten nur die allgemeinen Grundkräfte unseres psychischen Lebens anschaulich machen, während die feineren, verwickelteren und individuelleren Bewußtseinserscheinungen auf diesem Weg unerreichbar sind (vgl. S. 62). Sodann können sie, sowenig als sie die Dinge benennen können, die Beziehungen ausdrücken und angeben, die zwischen den Dingen laufen. Der Künstler kann nur diese Dinge vor uns hinstellen; die Beziehungen selbst müssen von uns erschlossen werden aus dem, was sich unserer Wahrnehmung auf dem Bild darbietet; sie sind immer von uns hinzugedacht. Und doch sind diese Beziehungen von der höchsten Wichtigkeit. In allen Bildwerken, die mehr enthalten als eine plastische oder malerische Einzelfigur oder eine Landschaft, entsteht der Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren und Gegenständen der Darstellung und mithin die inhaltliche Einheit

erst durch die Beziehungen, die von einem zum andern laufen und alle untereinander verbinden. Wenn nun im einheitlichen Objekt der Darstellung ein einheitlicher Gehalt beschlossen sein soll, so ist für die Einheit des Gehalts nicht bloß das im eigentlichen Sinn Anschauliche wirksam, sondern auch die bloß hinzugedachten Beziehungen. Zugleich bekommen die in den verschiedenen Figuren ausgeprägten seelischen Momente durch die Beziehungen, in denen sie stehen, teils erst ihren näheren Inhalt und ihre feinere Bestimmtheit, teils kommen sie durch sie überhaupt erst vollständig zu stande. Anschaulich, d. h. ein im Äußeren sichtbar gewordenes Innere, ist z. B. allein die Willensbewegung im Körper und die Willensgeste (die Befehlsgeste) im Arm, wie wir sie etwa am großen Kurfürsten von Schlüter beobachten. Mit ihrer Hilfe kann uns der Künstler die Willensenergie deutlich machen, die in einer Persönlichkeit lebt. Er kann auch einen Schritt weiter und uns durch die milde oder ernste, liebevolle oder harte Erscheinung der in der Willensbewegung befindlichen Persönlichkeit anschaulich zu erkennen geben, welche Richtung der Wille im allgemeinen nehmen wird. Aber besondere Ziele des Willens kann er direkt anschaulich nicht ausdrücken. Ebenso kann er wohl das Thun einer Persönlichkeit anschaulich machen, aber nicht dessen Ziel und Zweck oder seine Ursachen. Er kann Stimmungen verkörpern, aber nicht angeben, wodurch sie hervorgerufen und beherrscht sind. Und doch würden erst Ziele, Zwecke und Ursachen den Handlungen ihren Charakter und die auf das Bewußtsein drückenden Umstände den Gefühlen ihre volle Individualität geben. Hinweisende Gebärden, die die Rede begleiten, sind überhaupt fast inhaltlos ohne Beziehungen. Nun können sich die bildenden Künste allerdings mit der beziehungslosen Darstellung von Grundkräften des Seelenlebens begnügen; die Plastik als typenschaffende Kunst stellt in Einzelfiguren seelische Kräftegestaltungen, wie Herrschergewalt, Kraft der künstlerischen Anschauung, Klarheit des Denkens oder Affekte und Stimmungen wie Staunen und Zorn, Trauer und Freude, Stolz und Begeisterung, Träumerei und innere Erregung in typischer Allgemeinheit vor uns hin. Aber wie arm wären die anschaulichen Künste, wenn sie nicht weiter könnten. So nehmen sie und besonders die Malerei denn auch das Beziehungsreiche unter ihre Stoffe auf und man sehe, welchen Reichtum sie gewinnen: in Gruppen und in figurenreichen Schilderungen bilden sie gemeinsame Handlungen ab und die seelischen Momente, die sie zu sehen geben, wandeln sich aus dem Typischen in's fein Individualisierte.

Man kennt den „Einsiedler“, ein kleines Meisterstück Böcklins in der Nationalgalerie in Berlin. Der Einsiedler hält in seiner Hütte geigenspielend vor der Madonna seine Morgenandacht,

während anmutige Engelgestalten ihm lauschen. Dies der Vorgang des Bildes; aber dieser Vorgang kommt nur zu stande durch die hinzugedachten Beziehungen, daß das Geigenspiel dem Madonnenbild an der Wand gilt und daß die Engel dem Geigenspiel zuhören. Direkt anschaulich, d. h. ein Inneres, das zum Äußeren wird, ist nur die Innigkeit, mit der der Mönch in seinem Spiel aufgeht, mit der er die ganze Seele ausströmt in seine Töne, — das allerdings in wunderbarster Weise — und dazu noch die gespannte Aufmerksamkeit und Teilnahme in den Engeln. Daß dieses Ausströmen der Persönlichkeit der Madonna und die Aufmerksamkeit der Engel dem Spiel des Mönchs gilt, also das was die Einheit des ganzen Vorgangs ausmacht, ist auf Grund des Wahrgenommenen hinzugedacht. Und nun beachte man weiter, wie sich auf Grund der hinzugedachten Beziehungen der Seelenzustand im Mönch ändert. Er strömt nicht bloß seine Seele aus in die Klänge seines Instruments, sondern er legt seine Seele in ihnen der Madonna zu Füßen, er giebt sie an sie hin. Das eine, das Aufgehen in den Tönen, ist ebenso ein weltlicher Akt, als das Hingeben der Seele in den Tönen ein religiöser. Beides sind verschiedene Seelenzustände, wenn sie auch eine gemeinsame Grundlage haben. Man sollte meinen, daß diese verschiedenen Seelenzustände auch verschieden in die körperliche Erscheinung treten müßten. Daß ist aber thatsächlich auf dem Bild nicht der Fall. Deckt man die Umgebung des Mönchs zu, so daß nur er selbst sichtbar ist, so ist nur die volle Hingabe an sein Spiel deutlich und den ganz anders gearteten religiösen Seelenvorgang, die religiöse Innigkeit, die wir an ihm wahrzunehmen glauben, sehen wir nur in ihn hinein auf Grund der Beziehung, die wir hinzudenken. In dem Umstand sodann, daß die Engelknaben seinem Spiele lauschen, kommt es für unser Empfinden zum Ausdruck, daß er durch die Zwiesprache, die er mit der Madonna hält, mit einer höheren Welt in Verbindung tritt. Und das giebt seinem Seelenzustand wieder für unser Bewußtsein eine feine Modifikation; wir fühlen mit ihm, daß er in seinem Spiel die Wonne genießt, in seiner Einsamkeit nicht einsam, sondern der Genosse einer höheren Welt zu sein, also wieder eine Eintragung, die wir auf Grund einer erschlossenen Beziehung zum anschaulich Gemachten hinzufügen.

Ähnlich verfahren wir mit ganzen Gruppen in umfangreicheren Gemälden. Für sich genommen zeigen die Kriegsknechte unter dem Kreuz Christi nichts, als Eifer im Geschäft des Losens. Sie könnten solcher Gestalt recht gut ein Genrebild ausmachen, auf dem nichts weiter zu sehen wäre, als eben das. Nun sind sie aber nur ein Glied eines größeren Gemäldes, ihr Thun Glied in einem reicheren Vorgang. In ihn werden sie hineingezogen durch

die hinzukommende Beziehung, daß der Gegenstand, um den sie losen, der Rock dessen ist, der über ihnen am Kreuz schwebt. Und nun verändert sich wieder über das anschaulich Gegebene hinaus der Charakter ihres Thuns. An sich nur ruhiges Aufgehen in einer harmlosen Unterhaltung wird es nun zur Gleichgiltigkeit gegen die Leiden des göttlichen Mannes, der am Kreuz blutet und so muß dem Maler die Gruppe dienen, im Gegensatz zu den schmerzdurchwühlten Gestalten der Jüngerschar die Gleichgiltigkeit der Welt gegen den Sohn Gottes zu kennzeichnen.

Der Künstler nimmt also ungescheut Beziehungen in seine Darstellung herein, die er nicht direkt verkörpern kann, die wir vielmehr erschließen müssen aus dem Wahrnehmbaren. Aber man glaube nicht, es sei damit gethan, daß die beiden Punkte, zwischen denen die Beziehung läuft, auf derselben Fläche erscheinen. Hätte nur das statt, so wäre die Hinzuergänzung nichts als vorstellungsmäßige Assoziation und ich wüßte nicht, wie man bei der Bedeutung dieser Beziehungen für den Gehalt des ganzen Vorgangs und der einzelnen Seelenmomente von adäquater Verkörperung in den Künsten der Anschauung reden könnte. Der Künstler muß mehr thun. Kann er schon die Beziehung ihrer Natur nach in seinem Mittel nicht direkt aussprechen, so kann er doch durch die Weise seiner Darstellung einen anschaulichen Zwang auf uns ausüben, die Beziehung hinzuzudenken, falls er nämlich die Gegenstände, zwischen denen die Beziehung läuft, so bildet oder malt, daß wir nach den Gesetzen des Sehvorgangs den einen nicht ohne den andern sehen können. Seine Mittel dazu sind in der Plastik und in der plastischen Malerei im wesentlichen die Komposition (symmetrische Anordnung, Linienkontraste, Proportionalität u. s. w.) und in der Malerei kommt dazu noch die Behandlung des Lichts, das unsern Blik von der einen Figur zur andern führt und die Farbengebung mit ihren Komplementär- und Kontrastfarben. Indem der Künstler uns zwingt, zwei Gegenstände als zusammengehörig anzuschauen, macht er uns ihre innerliche Zusammengehörigkeit, ihr Bezogensein auf einander deutlich. Welcher Art des näheren die jeweilige Beziehung ist, ergiebt sich bald aus dem Inhalt der Gegenstände und der Erfahrung der möglichen Beziehungen, die bei ihrem gegebenen Inhalt zwischen ihnen obwalten können, bald müssen uns die Beziehungen mitgeteilt werden oder aus der Geschichte des Ereignisses bekannt sein, aus dem der Künstler sich einen Moment zum Vorwurf genommen hat.

So ist es denn auch bei den Gemälden, die uns als Beispiele dienen mußten. Böcklins Mönch weist nicht bloß durch die Neigung seines Körpers und namentlich durch die Stellung, die er seiner Geige giebt, unser Auge auf das Madonnenbild an der Wand

hinüber, sondern — was viel wichtiger ist — beide, der Mönch und die Wand mit dem Madonnenbild stellen sich uns im gleichen kräftig betonten Licht dar; von diesem geht ein sehr starker Reiz zur Blickwanderung aus: wir können nicht anders, wir müssen mit den Augen dem Licht nach und Madonnenbild und Mönch zur Einheit zusammensehen. Bei den Engeln, von denen zwei zu seinen Häupten in einer Öffnung der Rückwand unter dem Dach sitzen, der dritte aber rechts auf der Seite durch ein Loch der Thür lauscht, wirken Komposition und Licht gleichmäßig, um die Zusammengehörigkeit mit dem Mittelpunkt herauszuheben. Auf den Kreuzungsbildern ist das anschauliche Beherrschtsein der Gruppen am Fuß des Kreuzes durch den Gekreuzigten von selbst gegeben: der Gekreuzigte hängt im Mittelpunkt des Bildes in einer die Gruppe am Fuß des Kreuzes proportioniert überragenden Stellung, die ein Hin- und Herlaufen des Blicks von den Gruppen unten zum Gekreuzigten und wieder von ihm abwärts mit Notwendigkeit hervorruft; zugleich ist dieses Zusammensehen unterstützt durch den gleichen Lichtraum und die gleiche Beleuchtung, in der beide stehen; auf vielen Gemälden wird es auch noch durch die Farbenbehandlung begünstigt. Wird zugleich die Gruppe der Kriegsknechte, wie auf der Mantegnaschen Tafel im Louvre (Klassischer Bilderschatz Nr. 290), auf der einen Seite des Kreuzes angeordnet und ihr in freier Symmetrie auf der andern Seite die der Frommen gegenübergestellt, so tritt, da naturgemäß unser Auge beim Blick auf die eine Gruppe die symmetrische Ergänzung durch die andere sich zu suchen getrieben fühlt, die innere Verbundenheit der Gruppen, die in ihrem gegensätzlichen Verhalten zu dem sie anschaulich beherrschenden Christus besteht, dentlich heraus. Denn auch der Kontrast schafft starke inhaltliche Bindung.

Auf diese Weise entsteht ein starker Zwang des Zusammensehens. Würde diesem äußeren Zusammensehen nicht ein inneres Zusammengehören, der äußeren Bindung keine innere entsprechen, so wäre der Grundsatz verletzt, daß im Kunstwerk nichts zufällig und bedeutungslos sein soll. Es würde ein unerträglicher ästhetischer Widerspruch sein, Dinge als Einheit sehen zu müssen, die nicht innerlich zusammengehören. So aber ist wenigstens die Thatsache des Bezogenseins anschaulich und wenn wir auch den Inhalt der Beziehung vorstellend hinzuergänzen und in das Anschaulichgemachte mit hineinnehmen müssen, so findet dieses assoziative Hinzuvorstellen doch auf eine unbedingte unwiderstehliche Nötigung der Anschauung hin statt und der Inhalt der Beziehungen ist also, wenn auch nicht direkt, so doch indirekt anschaulich. Nur deshalb kann dieser Inhalt einen vollgiltigen, vollwirksamen Einschlag in's ästhetische Gewebe der anschaulichen Darstellung bilden, nur deshalb

sind wir, so lange wir naive Beschauer sind, überzeugt, ihn wirklich mit anzuschauen. Natürlich wird der unter anschaulichem Beziehungszwang hinzugedachte Inhalt nur voll wirksam, wenn er einen starken Anhalt hat an dem direkt Anschaulichgemachten und wenn er sich leicht und ungezwungen in es hineinlegen läßt. Auch geht die Verbindung des Beziehungsinhalts mit der Anschauung desto leichter vor sich und die Verschmelzung kommt desto ungezwungner zu stande, je mehr sich die Beziehungsinhalte von selbst und naturgemäß aus dem Dargestellten ergeben. Daher der Wert, den bekannter Stoff für den glatten ungehemmten Vollzug der Anschauung hat. Inhalte, die dem Beschauer erst durch Beschreibung mitgeteilt werden müssen, wollen nicht recht in die Anschauung aufgehen. Mag der anschauliche Beziehungszwang noch so kräftig sich uns aufdrängen, das Bild scheint doch den Gegenstand seiner Darstellung mehr anzudeuten, als auszudrücken; wir werden zu nachdrücklich an die Schwäche der Malerei erinnert, daß sie die Beziehungsinhalte nicht selber darstellen kann und der Eindruck adäquater Verkörperung wird nicht erreicht. Ein solches Werk wirkt dann mehr wie eine Illustration, die die Bekanntschaft mit dem poetischen oder anderweitigen Text zur Voraussetzung hat, denn als selbständiges Gemälde.

Ist der anschauliche Beziehungszwang das eine Mittel für den Künstler, der natürlichen Armut seiner Ausdrucksmittel für die Darstellung des seelischen Lebens aufzuhelfen, so hat er dafür noch ein anderes in der anschaulichen Übertragung. Was wir darunter verstehen, mag wieder Böcklins Einsiedler zeigen. Wir haben als die Seelenstimmung des Einsiedlers, die auf direktem und indirektem Weg anschaulich werde, die bezeichnet, er fühle sich mitten in seiner Einsamkeit nicht einsam; soll die Empfindung der Einsamkeit aber in dieser Weise in seinem Seelenzustand als aufgehobenes Moment mitenthalten sein, so muß sie uns irgend wo anschaulich entgegentreten und darf nicht bloß eine ohne anschaulichen Grund hinzugedachte Assoziation sein. So ist es denn auch: nur konnte der Maler sie nicht in der Erscheinung des Mönchs zum Ausdruck bringen; er hat sie vielmehr anschaulich gemacht in der Gestaltung des Raumes, in dem sich der Mönch befindet, wie denn die Raumgestaltung überall mit sehr bestimmten Gehaltsempfindungen verknüpft ist. Der enge Raum der Hütte, die den Mönch von drei Seiten umschließt und von der umgebenden Welt trennt, erweckt im Beschauer den Eindruck der Abgeschlossenheit und diese Raumempfindung legen wir ganz unwillkürlich in die Seele des im Raum Befindlichen, des Mönchs hinein. Es findet also Übertragung eines in der Raumgestaltung anschaulichen Gehalts auf die Person im Raum statt oder wie wir kurz sagen können: an-

schauliche Übertragung. In ähnlicher Weise, wie mit dem Charakter der Raumgestaltung verfahren wir mit dem Stimmungsgehalt der eine Gestalt umgebenden Farbe oder Beleuchtung. Tizian giebt der Gestalt seines Karls V. (alte Pinakothek München) einen in abgeblaßtem Rot gehaltenen Teppich zur Folie und arbeitet durch den ungemein starken sprechenden Eindruck dieser Farbe erst den Charakter der Lebensmüde voll heraus, der auch in den abgelebten schlaffen Zügen des Gesichts angelegt ist. Anschauliche Übertragung muß dann auch mit dienen, den eigentümlichen Charakter der durch Beziehungszwang ausgedrückten Beziehungen voller zu verdeutlichen. Dieser Charakter ist zunächst einmal ausgesprochen oder wenigstens grundiert im anschaulichen Gehalt der in Beziehung stehenden Figur. Vom Böcklinschen Mönch haben wir gesagt, daß in seiner Figur Hingabe anschaulich sei, freilich im Grunde nur Hingabe an sein Geigenspiel, aber unter dem Einfluß des Beziehungszwangs erscheine die Hingabe an's Spiel zugleich als Hingabe an die, der das Spiel gelte. Das war aber nur die eine Hälfte des Thatbestands. Hier, wie in vielen ähnlichen Fällen, kommt dazu noch anschauliche Übertragung. Das Licht, das Mönch und Madonna verbindet, hat seinen eigenen Stimmungswert und dieser Stimmungswert des Lichts, auf den Mönch übertragen, muß helfen, den Charakter seiner Hingabe an die Madonna in's Feine zu malen. Das Licht macht uns nicht bloß deutlich, auf wen seine Hingabe gerichtet ist, sondern es kündet uns in seiner Wärme, in seiner Reinheit, in seinem Glanz auch etwas von der Wärme, der Reinheit, der seligen Wonne dieser Hingabe.

Anschaulicher Beziehungszwang und anschauliche Übertragung erweitern die Sphäre der bildenden Künste ungemein. Sie sind Hilfen, die dem Künstler eine freiere Bewegung und erhöhte Ausdrucksfähigkeit gewähren, und ihn doch mit keinem Schritt über das hinausführen, was direkt oder indirekt anschaulich gemacht werden kann. Aber damit soll ihm die Grenze nicht gesteckt sein. Er soll sich auch darüber hinaus noch Boden erobern durch die Darstellung des Gegenstands im fruchtbaren Augenblick. Die Lehre vom fruchtbaren Augenblick hat Lessing zum Vater. Er sieht sich vor die Frage gestellt (Laok. III), warum das Schreien des Laokoon bei Vergil, ein Zug, der beim Dichter so erhaben und ausdrucksvoll ist, von den Künstlern der Laokoongruppe in Seufzen gemildert ist. Unfähig diese Verschiedenheit von innen heraus, als bedingt durch die Wahl des vom Künstler herausgegriffenen Moments und seiner Erfordernisse zu verstehen (vgl. die feinsinnige Analyse des Laokoon von Merz, Formgesetz der Plastik, Lpzg. 1892, S. 123/24), suchte er die Lösung in einer allgemeinen Kunstregel und verfiel so auf die Lehre vom fruchtbaren Augenblick. „Kann

der Künstler", schreibt er (Laokoon Abschn. III), „von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick — brauchen; sind aber seine Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick — nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet". Darum meint er, hätten die Künstler des Laokoon unter der höchsten Stufe des Affekts, dem Schreien, bleiben müssen. Dieses Verbot Lessings, ein Äußerstes und Letztes zum Gegenstand der Darstellung zu wählen, ist nun freilich, soweit ich sehe, allgemein preisgegeben. Die ganze Kunst, vor allem der Laokoon selbst, den wir vor unseren Augen zusammenbrechen sehen, ist ein Protest dagegen. Aber am Grundgedanken hält man allgemein fest: fruchtbar soll der Augenblick, den Bildner und Maler herausgreifen, nach wie vor bleiben, d. h. er soll, wie Vischer sagt (Ästh. III, S. 309), so beschaffen sein, „daß er sich rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert."

Obschon die Lehre in dieser Form zu den immer wiederholten fast allgemein anerkannten Sätzen der Ästhetik gehört, so ist sie doch um nichts weniger bedenklich und ein rechtes Seitenstück zu der Lehre von der die Totalität des Anschauungsbilds schaffenden Phantasie in der Poesie.

Nach ihr soll also das Kunstwerk nicht allein in dem, was es selber ausdrücken kann, seine Bedeutung haben, sondern auch noch in dem, was eine dilettantische Phantasie sich zu ihm hinzuzufügen veranlaßt fühlt. Woher soll des Beschauers Phantasie vollwichtige Bilder bringen, die doch nur ein Künstler schaffen kann? Oder soll die Berührung mit dem Teil des Ganzen, den der Künstler selbst geschaffen, unsere Phantasie in der Eile so schulen, daß sie die übrigen Bilder im Stil und in der ästhetischen Vollendung des die Anregung gebenden Bilds entwirft. Vischer will das selber nicht behaupten. „Der Zuschauer," sagt er (Ästh. III, 1183), „entwickelt aus dem fruchtbaren Moment, den der Künstler gewählt, die vorhergehenden und folgenden, obwohl auf Anlaß, doch

6*

nicht unter Anleitung des Künstlers; es ist also zufällig, ob er dies Vorher und Nachher sich richtig oder falsch, schön oder unschön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt; ja was das Letztere betrifft, so ist überhaupt gar nicht zu bestimmen, an welchem Punkte dieser Reihe seine Phantasie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem, die ihm das Kunstwerk vor Augen stellt, zurückkehren soll." Heißt das nicht mit a. W.: der Künstler reizt eine ungebärdige, unsichere, wuchernde Phantasie durch Willkür und Unfähigkeit, zu zerstören, was er gutgemacht hat? Er hat sein Werk zur Harmonie der Schönheit gestaltet, aber treibt zugleich die Phantasie, es weiter zu bilden auf die Gefahr hin, daß sie auch Unschönes einmischt; er hat ihm Einheit und Geschlossenheit gegeben und zwingt zugleich die Phantasie, sie zu zerreißen, um in's Unbegrenzte zu schweifen, er hat seinem Werk den Geist hoher Notwendigkeit eingehaucht und lockt zugleich die Phantasie, daran ein Willkürspiel zu knüpfen.

Soll, was die Phantasie mehr oder weniger willkürlich zum Gegebenen hinzuspinnt, mit in's Kunstwerk gehören und mit ihm zusammen die dargestellte Handlung ausmachen, so wird notwendig auch die Auffassung dessen, was das Kunstwerk eigentlich will, in's Willkürliche gerückt und von Faktoren abhängig gemacht, die jenseits dessen liegen, was an ihm ausgeprägt ist. So fein Vischers Auge für die bildende Kunst organisiert war, so ist er doch seiner eigenen Theorie zum Opfer gefallen. Seine lebhafte Poetenphantasie ruht nicht, bis sie das Kunstwerk in's Poetische umgeschaffen hat. Mit Recht wehrt er sich gegen Goethes genreartig idyllische Auffassung der Laokoongruppe, denn Laokoon ist als Heros gebildet. Aber wenn er nun die reine Idee des ganzen Laokoonmythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeschicks in dem Werke wiedererkennen will (Ästh. III, S. 399), so wundert man sich über die Bescheidenheit der Künstler, die die Hauptsache, das Göttergeschick, der Phantasie des Beschauers anheimgegeben haben und sich damit begnügt haben, statt dieses etwas umfänglichen Themas das Leiden und die tapfere Gegenwehr gegen das Leiden zum Gegenstand ihrer Darstellung zu wählen. Vom olympischen Zeus und vom Apollo von Belvedere rühmt er, daß vor ihnen die Seele in das rechte plastische Gleichgewicht gesetzt werde, weil wir das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres uns vorzustellen haben; „der majestätisch und doch freundlich thronende Zeus hat in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerschmettert, jetzt wird er sein Menschengeschlecht huldvoll schützen und segnen; Apollo hat geschossen, ruht aus im Siegesgefühl und wird den Frommen ein guter Lichtgeist sein." (Ästh. III, 403). Von dem Götterzorn des Zeus und der

lichten Milde des Apollo ist allerdings gar nichts zu sehen. Wie viele Beschauer werden da in's rechte plastische Gleichgewicht kommen?

Ein berechtigter Kern steckt freilich auch in dieser Lehre vom fruchtbaren Moment, der sich leicht wird herausschälen lassen aus der ungeschickten Fassung, die sie bei Vischer und Lessing erhalten hat. In vielen Kunstwerken ist die Veranlassung gelegen, über den gewählten Augenblick rückwärts und vorwärts hinauszugehen. Wir thun dies vor allem auf den Anreiz der Anschauung selber. Voraussetzung dafür sind der eben besprochene anschauliche Beziehungszwang sowie die Darstellung einer Gestalt in Bewegung.

Wir beginnen mit der Bewegung. Der Künstler zeigt uns seine Gestalten bald in einem, wenn auch vorübergehenden Augenblick des Stillstands, bald führt er sie uns im Augenblick der Bewegung selber vor. Der Verlauf dieser Bewegung kann ein doppelter sein, sie geht entweder auf den vom Künstler festgehaltenen Moment zu oder von ihm aus: sie ist vorangehend oder nachfolgend und je nachdem müssen wir bei ihr also entweder den Weg, den sie zurückgelegt hat oder denjenigen, den sie zurücklegen wird, ergänzen. Die Jünger auf Leonardos Abendmahl und der Attila Raphaels zeigen vorangehende Bewegung: wir ergänzen demgemäß z. B. beim Jünger links, der die Arme auf den Tisch gestemmt dasteht, daß er soeben noch gesessen und aus dieser sitzenden Haltung in seine neue Stellung übergegangen ist, beim Attila, daß er mit seinem Oberkörper die Richtung des vorwärtstrabenden Pferdes eingehalten hat, ehe er vor der Erscheinung der Engel erschrocken zurückgewichen ist. Die ursprüngliche Haltung dieser Gestalten (ihre Grundhaltung) ist anschaulich gegeben in der Lage der Füße und des Unterkörpers, die eine andere Haltung des Gesamtkörpers vorauszusetzen scheinen, als die eben eingenommene; die neu und plötzlich eingetretene Bewegung hat noch nicht vermocht, alle Glieder in die ihr entsprechende Richtung zu bringen. Ausgangspunkt und Endpunkt sind bei der vorausgehenden Bewegung immer im selben Körper ausgedrückt. Bei der nachfolgenden dagegen ist der Künstler außer stande, die Punkte, zwischen denen die Bewegung läuft, in derselben Gestalt wiederzugeben; und somit eröffnen sich hinsichtlich der Ergänzung zwei Möglichkeiten: Entweder verfolgen wir die Bewegung bis an ihr natürliches Ziel: Laokoon ist — das hat schon Goethe richtig gesehen, — im Zusammenbrechen dargestellt. Sein Zusammenbrechen wird also damit endigen, daß er am Boden liegt; oder aber ist ein besonderes Ziel kenntlich gemacht: der reitende Genius auf Raphaels Heliodor wird mit seinem Roß auf Heliodor niedersinken, die beiden schwebenden Genien werden auf ihn zu-

stürmen und ihre Bewegung wird in der Vernichtung Heliodors ihren Abschluß finden. Daß die Bewegung dieses Ziel hat, ist uns durch den Beziehungszwang deutlich, der zwischen der Gruppe der rächenden Genien und der des Heliodor obwaltet. Mit nachfolgender Bewegung verbindet sich also in diesem Fall der Beziehungszwang, um uns das Objekt, auf das die Bewegung gerichtet ist und damit zugleich ihren Zweck kenntlich zu machen. Unter diesem doppelten Zwang nehmen wir auf's bestimmteste das unmittelbar bevorstehende Ereignis, die Vernichtung Heliodors, voraus.

Auch eine eben geschehene Handlung kann mit Hilfe der Bewegung und des anschaulichen Beziehungszwangs verdeutlicht werden. Auf dem Schnorr'schen Gemälde „der Nibelungen Ende" (München, Residenz) sehen wir Kriemhilde verwundet zusammenbrechen, während neben ihr Hildebrand sein Schwert in die Scheide stößt. Die Gestalt Hildebrands zeigt zwiefache Bewegung, vorangegangene und nachfolgende: er ist in seine jetzige Stellung übergegangen aus einer Ausfallbewegung, die er mit seinem Schwert gemacht hat, und in seiner jetzigen Stellung ist der Schwerpunkt seines Körpers so mangelhaft unterstützt, daß eine Veränderung seiner Stellung nachfolgen muß, die das Schwert vollends in die Scheide drücken wird; er steht also in lebendigster Bewegung vor uns und durch Beziehungszwang ist ersichtlich, wem die Bewegung gegolten. Wir müssen zu dem, was wir sehen, hinzuergänzen, daß er soeben den tödlichen Streich gegen Kriemhild geführt hat.

Die Ergänzung einer vorangehenden Handlung kann aber auch ohne Mitdarstellung von Bewegung auf Grund einfachen Beziehungszwangs geboten sein. Auf demselben Bild liegt vor der zusammenbrechenden Kriemhilde der tote Hagen mit abgeschlagenem Kopf. Zwischen beiden Gestalten ist keine Bewegung wahrnehmbar, die die Enthauptung Hagens zur Voraussetzung hätte. Aber die Gestalt Hagens ist anschaulich vollständig durch diejenige Kriemhildes und namentlich durch das Schwert beherrscht, das ihr lose in der im Tod erschlaffenden Hand hängt, und so ist auch hier die Ergänzung unumgänglich, daß Hagen von Kriemhilde enthauptet wurde, ehe sie selber von Hildebrands rächendem Schwert getroffen wurde.

Eine andere Art von Ergänzungen aus Vergangenheit und Zukunft nehmen wir ohne Bewegungsdarstellung und anschaulichen Beziehungszwang nur auf Grund unserer allgemeinen Erfahrung vom wahrscheinlichen Zusammenhang der Dinge oder auf Veranlassung unserer besondern Bekanntschaft mit dem Stoff der Darstellung vor. Wo uns ein Augenblick aus einem Verlauf und

sei es auch in vollständigster Ruhe vorgeführt ist, da gewinnen wir das volle Verständnis des gegenwärtigen Moments durch einen Blick auf seine Voraussetzungen. Vor der Gruppe der Zuschauer auf dem Heliodor sagen wir uns, sie haben sich auf die Kunde von der Entweihung des Heiligtums im Tempel gesammelt. Beim Laokoon müßten wir, auch wenn uns der Stoff nicht bekannt wäre, annehmen, daß der Vater mit seinen Söhnen, während er am Altar beschäftigt war, von zwei Schlangen angefallen wurde, daß sich Vater und Söhne gegen die Schlangen wehrten, daß ihnen dabei die Gewänder von den Schultern gefallen sind und daß ihre Gegenwehr sie nicht vor der Umschlingung durch die Schlangen retten konnte. Da uns aber die Ergänzung desto lieber und angenehmer ist, je konkreter sie ist, so nehmen wir bei bekanntem Stoff zur Erklärung des dargestellten Moments alles herein, was uns an näheren Umständen dazu dienlich erscheint. Wer den Laokoonmythus kennt, der erinnert sich des Genaueren, daß die Schlangen vom Meer kamen und daß Laokoon gerade opferte, als er angefallen wurde.

Da jeder aus einem Verlauf zur Darstellung kommende Moment hinsichtlich der Vergangenheit bestimmte Voraussetzungen haben wird, die sich uns unter Zuhilfenahme der allgemeinen Erfahrung oder auf Grund besonderer Kenntnisse ergeben, so werden wir an ihm immer Anlaß haben in die Vergangenheit zurückzugreifen: nicht so hinsichtlich der Zukunft. Wohl werden wir auch hier den folgenden Moment hinzuergänzen bei Handlungen allgemeinerer Art, bei denen der folgende Moment uns in der Erfahrung gegeben ist und zugleich Sinn und Zweck des gegebenen enthält. Die Jünger nehmen den Leichnam Christi mit liebender Sorgfalt vom Kreuz und werden den abgenommenen bestatten. Wenn der Reitknecht seinem auf dem Pferde sitzenden Herrn den Bügel reicht, so wird der Herr demnächst abreiten. Bei bekanntem Stoff mag uns am gewählten Augenblick der weitere Verlauf der Handlung wieder gegenwärtig werden, doch wird es immer zufällig sein, ob und wie weit es geschieht, wie jeder an Darstellungen aus der Leidensgeschichte selbst beobachten kann. Bei unbekanntem Stoff ist es gänzlich unmöglich zu erraten, wie der individuelle Verlauf des Ereignisses sich fernerhin gestalten wird, weshalb es denn auch müßig ist, sich darüber Gedanken zu machen.

Wir nehmen also an den Kunstwerken eine reiche Thätigkeit des Hinzuergänzens aus Vergangenheit und Zukunft vor. Aber von den beiden unterschiedenen Gruppen von Ergänzungen sind zum mindesten die der zweiten Art, die ohne jeglichen direkten Anreiz der Anschauung zu stande kommen, so gehaltvoll sie an

und für sich betrachtet auch sein mögen, unwirksam für den Gehalt des Kunstwerks. Das lehrt die Beobachtung an jeder beliebigen Darstellung eines Handlungsmoments. Man male es sich einmal aus, es käme wirklich zum anschaulichen Ausdruck: Laokoon und die Seinen beim frommen Geschäft des Opfers von den Schlangen überfallen, mitten im friedlichsten Thun vom Verhängnis ereilt! und man wird sofort merken: die Hinzuergänzung des Umstands, daß Laokoon beim Opfern vom Verderben erfaßt wird, steuert der Gruppe an Gehalt nichts bei.

Diese zweite Gattung von Hinzuergänzungen ist also in jeder Hinsicht von dem verschieden, was mit der Lehre vom fruchtbaren Moment gemeint ist. Sie ist durch das Bedürfnis nach Verständnis bedingt und geht gemeinhin über das dafür Notwendige oder Wünschenswerte nicht hinaus. Sie ist kein Produkt einer Phantasie, die vom Künstler befruchtet nun zu kreisen begänne, sondern — zumal bei Bildern mit unbekanntem Stoff — das mühsame Werk einer aus den Angaben des Bildes kombinierenden Einbildungskraft. Sie verläuft deshalb auch nicht in Anschauungen oder gar in „vollwichtigen Bildern", sondern in einfachen Vorstellungen. Wir spinnen die Handlung nicht aus, es wächst uns nicht eine Reihe von Bildern, eins aus dem andern, hervor, sondern wir entnehmen der Vergangenheit und Zukunft, was für das Verständnis der Gegenwart des Bildes von Wert ist und nehmen diese so erhobenen Elemente des Vergangenen und Zukünftigen in die Gegenwart des Dargestellten herein, so daß sie als Ingredienz der Gegenwart erscheinen. Wir können diese Verfahren am besten mittelst der Sprache so deutlich machen: beim Anblick des Laokoon steigt nicht vor unserem rückwärts gewandten Blick das Bild des Laokoon auf, wie er opfert, wie er die Schlangen gewahr wird, wie er sich gegen sie wehrt und wie er dann doch umstrickt wird, sondern wir sehen den Laokoon, nachdem er beim Opfer überfallen worden ist und sich vergebens gewehrt hat. Wir sehen auch die Jünger nicht zuerst den Leichnam abnehmen und ihn dann in's Grab betten oder den Reitknecht nicht den Steigbügel halten und den Herrn dann abreiten, sondern wir sehen die einen den Leichnam abnehmen, um ihn zu bestatten, und den andern den Bügel halten, damit der Herr fortreiten kann. Man mag überhaupt „Bild" noch so metaphorisch fassen, als man will, und darunter eine wie immer beschaffene Vergegenwärtigung eines ästhetisch gehaltvollen Objekts verstehen: Bilder entstehen beim Hinzuergänzen ohne Bewegung oder anschaulichen Beziehungszwang nie und nimmer; es kommt zu keiner Gegenwart neben der Gegenwart des Dargestellten und zu keinem Gehalt über den Gehalt des Dargestellten hinaus.

Diese Art des Hinzuergänzens ist daher nichts anderes als eine Seite der Orientierungsthätigkeit, die wir an jedem Werk der Anschauung vornehmen müssen, weil es nicht selber reden kann. Wie die übrigen Seiten der Orientierungsthätigkeit, das Erkennen der Gegenstände des Bildwerks, ihrer Eigenschaften und Thätigkeiten so wird auch sie als etwas vom Anschauen verschiedenes empfunden, als etwas, was die Anschauung zunächst stört. So lange wir uns mit ihr befassen, sind wir noch nicht im eigentlichen Anschauen, wir stehen erst an seiner Schwelle; sie erscheint nicht als eine Erweiterung der gegebenen Anschauung, sondern als eine Vorarbeit, die gethan sein muß, wenn das eigentliche Genießen des Kunstwerks soll eintreten können. Je kleiner diese Vorarbeit ist, je weniger wir vom Vorher und Nachher hinzudenken müssen, desto besser für das Kunstwerk. Die gemalten Novellen und Historien, aus denen man soviel herauslesen kann und muß, sind mit Recht in Verruf gekommen. Wir sind froh, wenn uns die Mühe abgenommen oder wenigstens erleichtert und gekürzt wird durch einen bekannten Stoff, bei dem uns die Voraussetzungen und etwaigen Folgen so geläufig sind, daß wir sie uns kaum ausdrücklich wieder in's Gedächtnis rufen müssen; aber auch wenn wir sie uns an einem Kunstwerk mit unbekanntem Stoff erst erarbeiten müssen, werden sie von uns in die Anschauung mit hineingetragen und verwachsen mit ihr, wenn auch mit verschiedener Wirkung, ebenso vollständig, wie die übrigen Resultate des Orientierungsprozesses. Wenn wir einmal diesen Zustand, dem wir als dem Anfang des eigentlichen Genusses möglichst schnell zustreben, erreicht haben, fällt jeder Grund für uns weg, von dem anschaulich Gegebenen wieder in's Reflektieren über seine Voraussetzungen und Folgen zurückzukehren. Sie haben ihren Dienst gethan, wenn sie uns lebhaft zum Bewußtsein gebracht haben, daß der Künstler uns einen Moment aus einem Verlauf schildern will und wenn sie es uns erleichtern, durch sichere und bestimmte Orientierung das Kunstwerk und den in ihm ausgedrückten Gehalt mit dem vollen Behagen zu genießen, das die Vertrautheit mit dem Gegenstand giebt.

Es kann sich also nur bei der ersten Art von Ergänzungen des Vorher und Nachher, bei den Ergänzungen, die wir auf direkten Anreiz der Anschauung, sei es auf Grund dargestellter Bewegung mit oder ohne Beziehungszwang, oder auf Grund von Beziehungszwang allein vornehmen, um die Frage handeln, ob wir bei ihnen über das im Kunstwerk Gegebene anschaulich hinauskommen, wie die Lehre vom fruchtbaren Augenblick will. Wir müßten die Frage bejahen, wenn bei diesen Ergänzungen unsere bildende Phantasie erwachte und uns Sinnenbilder der voran-

gehenden und nachfolgenden Momente der Bewegung und der vorangehenden und nachfolgenden Glieder des Handlungsverlaufs, soweit wir diese unter Zwang ergänzen, vorzauberte, und wenn die von uns hinzuergänzten Glieder ihren eigenen Gehalt hätten, der als Zuschuß hinzukäme zu dem vom Künstler anschaulich gemachten Gehalt. Aber nicht einmal in der Beschränkung auf diese Fälle behält die Lehre vom fruchtbaren Moment recht.

Was der Künstler mit seiner Bewegungsdarstellung erreicht, ist allein die unmittelbare Empfindung von der unbedingten Notwendigkeit der Bewegung und die daraus sich ergebende ebenso notwendige Überzeugung, daß sich die Gestalt in der vom Künstler anschaulich gemachten Richtung bewegen wird oder bewegt hat. Aber er kann uns diese Bewegung nicht sehen machen, da seine Gestalt ja unverändert beharrt und auch für unsere im inneren Gestalten so schwerfällige Phantasie liegt kein Antrieb vor, die Bewegung, die der Künstler mit seinem Mittel nur andeuten, deren Notwendigkeit er uns nur zu empfinden geben, die er aber nicht ausführen konnte, anschaulich in unserm Innern zu vollziehen. Noch weniger erzeugen wir uns Anschauungsbilder von der Stellung und dem Aussehen der Gestalten an den Anfangspunkten oder Endpunkten der Bewegung, die wir ermitteln oder gar Sinnenbilder der Handlungen, die wir auf Grund des Beziehungszwangs hinzudenken: wir gehen so wenig, wie sonst wo, in unserer innern Anschauung über das in der äußeren Anschauung Gegebene hinaus: all' das wird vorgestellt, aber nicht in Anschauung umgesetzt. So entrinnen wir der Gefahr, die Vischer von seinem Standpunkt aus mit Recht so bedrohlich erscheint, unsere Phantasie mit unschönen Anschauungsbildern zu beladen. Wir versuchen nicht es anschaulich in's Reine zu bringen, wie die vorhergehenden oder nachfolgenden Momente mögen ausgesehen haben. Laokoon bricht vor uns zusammen: aber wir durchlaufen die Reihenfolge der Momentbilder seiner Fallbewegung nicht; wir wissen Laokoon wird am Boden liegen; aber wir sehen nicht, wie er gelagert sein wird und was der verklärende oder entstellende Tod aus den vom Schmerz und dem Widerstand gegen den Schmerz gefurchten Zügen machen wird. Wir wissen es, Heliodor wird von dem Roß des Reiters zermalmt werden, aber wir sehen nicht, w i e er zermalmt wird: das Gräßliche bleibt uns erspart. Wir stellen uns nur vor, daß die Figur als Ganzes einen Augenblick vorher diese Stellung eingenommen hat oder daß sie im nächsten Augenblick dieses Ziel erreicht haben wird, daß diese Handlung vorangegangen ist und diese nachfolgen wird. Das ist alles.

Man muß also unterscheiden zwischen der Thatsache der Bewegtheit und dem, was wir auf Grund dieser Thatsache oder auch

des Beziehungszwangs hinzuvorstellen. Die Thatsache der Bewegtheit ist anschaulich im Kunstwerk selber, sie ist als empfunden an den Formen des Kunstwerks immer von hoher anschaulicher Lebendigkeit, auch wo sie rein physischer Natur ist; und ihre Eindrücklichkeit steigt, wenn sie zugleich Seelenvorgänge charakterisieren hilft. Laokoons Zusammenbrechen, das man wahrzunehmen glaubt, vollendet erst die Größe seines Heldentums: selbst im Hinsinken giebt er den Widerstand nicht auf.

Was wir dagegen auf Grund der Bewegung oder des Beziehungszwangs vom Vorher und Nachher hinzuergänzen, das sehen wir nicht, es entsteht dadurch kein Zuwachs an Anschauung und es kann deshalb auch nichts beisteuern an anschaulichem Gehalt über die vom Künstler gegebene Anschauung hinaus. Wohl aber läßt sich unter Umständen für diese nur vorgestellten Ergänzungen aus dem ein Gehalt gewinnen, was auf dem Kunstwerk selber anschaulich geworden ist; an die Vorstellung des vorangehenden oder nachfolgenden Augenblicks assoziiert sich eine aus dem Kunstwerk selber entlehnte Gehaltsempfindung. Ob sich auf diesem Weg ein Gehalt ergiebt für die Ergänzungen, das entscheidet über ihren ästhetischen Wert. Je nachdem sind sie bedeutsame Glieder der Darstellung oder aber einfache Richtpunkte der Orientierung, wie diejenigen Ergänzungen, die ohne direkte Veranlassung der Anschauung gebildet werden.

Bei der Bewegung ohne Beziehungszwang hat bald das eine, bald das andere statt; die natürlichen Anfangs- und Endpunkte, bis zu denen wir sie verfolgen müssen, füllen sich aus dem anschaulich Gegebenen bald mit Gehalt, bald nicht. Die Grundhaltung der Jünger im Abendmahl bleibt inhaltlich leer, obwohl wir sie genau kennen, weil sich für sie kein Gehalt aus dem Bild selber ergiebt; und doch, wie kräftig müßte der Kontrast zwischen der friedlichen Ruhe eines erhabenen Abschiedsschmerzes und der stürmischen Erregung über das beängstigende Wort Christi zur Geltung kommen, wenn beides zugleich anschaulich würde. Wenn beim Laokoon die Thatsache des Zusammenbrechens von höchster Wirkung ist, so giebt der weitere Zug, den wir notwendig hinzuvorstellen müssen, daß Laokoon im nächsten Augenblick tot am Boden liegen wird, keinen Gehalt ab. Wohl würde Laokoons Kampf in einen schönen Accord ausklingen, wenn wir es empfänden, daß auf die Spannung und das Stöhnen des Kampfes die Lösung und die Stille des Todes folgt; aber wir empfinden nichts davon, weil für die Ruhe des Todes, obwohl wir ihn denken müssen, jeder anschauliche Anhalt fehlt. Dagegen bekommt die Grundhaltung beim Attila durch das, was an ihm und andern Figuren anschaulich ist, ein inhaltliches Gepräge.

Denn die vorwärtsdrängende Energie des Pferdes, auf dem Attila sitzt, die in der Richtung der Grundhaltung Attilas verläuft, trägt sich auf Attila selbst über und des weitern ist dieses Vorwärtsdrängen durch die Attila umgebenden Figuren, die mit ihm als nähere Einheit zusammengeschaut werden und durch die Speere der vorderen Soldaten, die die Gruppe der Goten anschaulich beherrschen, gekennzeichnet als der Ansturm eines wilden Kriegervolkes. Wir erleben es daher hier, wie dem wilden Vordrängen Attilas plötzlich durch die Mächte einer höheren Welt und Gesittung Halt geboten wird.

Tritt dagegen zur Bewegung Beziehungszwang hinzu, oder wird eine Handlung ohne mitdargestellte Bewegung allein auf Veranlassung des Beziehungszwangs hinzugedacht, dann wird durch den Beziehungszwang bewirkt, daß das hinzuergänzte Glied als integrierender Teil des Ganzen erscheint, wie ja der Eindruck eines Ganzen gerade durch die Erkenntnis der Beziehungen, die die einzelnen Gestalten und ihr Thun verknüpfen, zu stande kommt (S. 76/77). Integrierender Teil des Ganzen kann aber ein Glied nicht sein, das gehaltlos bliebe; das unter solchen Umständen hinzuergänzte Glied erfüllt sich denn auch im echten Kunstwerk immer mit Gehalt, aber dieser Gehalt stammt auch hier aus der vom Künstler auf seinem Gemälde dargebotenen Anschauung. Die Zermalmung Heliodors, die wir als bevorstehend erwarten, kommt uns als das Werk heiliger, unerbittlicher Vergeltung und als entsetzliches Ereignis zum Bewußtsein; denn als das ist sie auf dem Bild selber gekennzeichnet durch die von heiligem Zorn erfüllten Gestalten der Rächer, wie durch das Entsetzen des Heliodor und seiner Genossen (und weiterhin durch die bange Spannung der zuschauenden Frauen). Die Enthauptung Hagens durch Kriemhilde, die wir auf dem Schnorrschen Bild hinzuergänzen müssen, ist uns als entsetzliche That gegeben durch den entsetzlichen Anblick des enthaupteten Hagen. Diesen in der Anschauung empfundenen Inhalt nehmen wir in unsere Vergegenwärtigung der nur angedeuteten, nicht dargestellten Handlung auf. Die Ermordung der Kriemhilde auf demselben Bilde erscheint als That einer plötzlich aufwallenden Leidenschaft, als That des Zorns und der Entrüstung: denn als das prägt sie sich in den Zügen und der Haltung Hildebrands, ihres Mörders aus. Und da es weiterhin durch Beziehungszwang deutlich ist, daß Hildebrands Entrüstung ihren Grund in der Ermordung Hagens durch Kriemhilde hat, so erleben wir die That Hildebrands, die wir doch gar nicht eigentlich sehen, sondern nur hinzuergänzen, als entrüstete Vergeltung für Kriemhildes blutiges Rasen. So gewinnt die vorausgehende oder nachfolgende Handlung, die wir

auf Grund des Beziehungszwangs hinzuergänzen, durch eine Art anschaulicher Eintragung ihren Gehalt.

Unter solchen Umständen tritt aber eine eigentümliche Wirkung ein: indem die Vorstellung eines sinnlich nicht wiedergegebenen Bewegungsverlaufs oder Handlungsglieds von Gehaltsempfindungen begleitet ist, drängt sie sich unserem Bewußtsein mit einem solchen Nachdruck und solcher Lebhaftigkeit auf, daß wir leicht in die Täuschung verfallen, wir sehen wirklich mit dem innern Auge den Bewegungsverlauf sich vollziehen und die Handlung sich vor uns abspielen (vgl. die analoge Erscheinung bei der Poesie: Abschnitt X). Bei einiger Achtsamkeit auf uns selber erkennen wir freilich die Täuschung und merken zu dem, daß das, was uns das vermeintliche Anschauungsbild an Gehalt zu bieten scheint, nicht aus ihm erhoben ist, sondern aus dem anschaulichen Gut, das wir im Werk des Künstlers antreffen. Dieser und wir, die Beschauer mit ihm, kommen eben in keiner Weise über das hinaus, was entweder direkt oder indirekt durch Beziehungszwang anschaulich gemacht werden kann. Sobald es einerseits wahr ist, daß alle Ergänzung über das Dargestellte hinaus in Vorstellungen stattfindet und andererseits am Grundsatz festgehalten wird, an dem ja auch die Lehre vom fruchtbaren Augenblick mit Recht festhält, daß in den bildenden Künsten der Gehalt lückenlos in der (sinnlichen) Anschauung zur Erscheinung gebracht sein muß, ist darüber kein Wort zu verlieren.

Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß es nicht im Belieben eines jeden stehe, vor einem Gemälde seine Gedanken in den weiten Räumen des Vergangenen und Zukünftigen spazieren zu führen und sich für den Gehalt an die Kontrebande seiner Assoziationen statt an das anschaulich Gegebene zu halten. Im Gegenteil ist das die Kunstbetrachtung, welche das große Publikum zu üben liebt. Ohne Auge für malerische und plastische Darstellung und ohne Schulung aus der Anschauung den Gehalt zu entbinden, will es bei den Werken, die es sieht, doch auch etwas „denken“: es hält sich an das Vorher und Nachher, an das Drum und Dran des Kunstwerks; in der vertrauten poetischen Sphäre, in die es dieses dadurch rückt, schafft es sich doch etwas, wofür es Verständnis hat, etwas, das zu ihm spricht. An Werken, die einen tiefen Gehalt herrlich in die Erscheinung heraussetzen, geht es achtlos vorüber; aber kommt es an ein Bild, an das sich schöne Assoziationen knüpfen, zeigt man ihm etwa einen Kaiser Wilhelm in einer der Situationen vor Sedan, so geht ihm alsbald das Herz auf: was kann es dabei nicht alles denken! wie rollt sich Vergangenheit und Zukunft vor ihm auf! und wie ergreifen diese Gedanken sein Gemüt! Kein Wunder, daß es das, was es nur aus Anlaß des Bildes

empfunden hat, für das nimmt, was ihm der Künstler zu empfinden giebt und entzückt ist, wo der wahre Kunstkenner nichts findet als ein mäßiges Ceremonienbild. Ja wenn es darauf ankäme, wie Lessing mit der liebenswürdigen Naivetät eines der bildenden Kunst fremd gegenüberstehenden Poeten meint, möglichst viel hinzuzudenken, um dann desto eher glauben zu können, man sehe auch viel! Der Kunstkenner dagegen ist vor den Werken des Künstlers in der Stimmung, daß er nichts empfinden will, als was in ihnen Anschauung geworden ist. Die poetischen Phantasien, die sich an's Kunstwerk knüpfen lassen, sind ihm wertlos und erhöhen ihm den Genuß nicht: denn weil sie in der Vorstellung verlaufen, bringen sie ihm keinen Zuwachs an anschaulichem Gut.

Die ganze Lehre vom fruchtbaren Moment in der Lessing-Vischerschen Fassung ist denn auch verschuldet durch ein unberechtigtes Eintragen des poetischen Standpunkts in die bildende Kunst und durch das naive Hinwegsehen über den Unterschied von Anschauung und Vorstellen. Der Künstler kann und will uns nicht nötigen, uns mit andern Bildern, mit kräftigern oder schwächern, „über" oder „unter" dem, was er direkt oder indirekt dargestellt hat, zu beschäftigen. Er will unserer Phantasie kein freies Spiel lassen, über sein Bild mit ihren Entwürfen hinauszugehen. Wenn wir den Laokon beim Künstler seufzen sehen, so wird ihn unsere Einbildungskraft nie schreien hören, gesetzt auch, er müßte nicht im nächsten Augenblick tot zu Boden fallen. Hat Timomachus seine Medea (Laok. III) nicht in dem Augenblick genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet, so „sehen" wir das Ende des Kampfes nicht voraus und unsere Einbildungskraft geht nicht weit über alles hinweg, was uns der Maler im schrecklichen Augenblick des Mordens zeigen könnte. Was wir zu sehen bekommen, ist um nichts mehr als die Qual einer furchtbar schweren Entscheidung. Wohl mögen wir uns an den Ausgang ihres qualvollen Brütens erinnern, aber diese Erinnerung bleibt ästhetisch bedeutungslos: es sei denn, der Maler zeige uns Medea im Übergang vom Brüten zum furchtbaren Dolchstoß und er mache es durch anschaulichen Beziehungszwang deutlich, daß die angefangene Bewegung im Herzen ihrer Kinder endigen wird.

Daher ist der Künstler in der Wahl des herauszugreifenden Augenblicks nie durch die Rücksicht auf das bestimmt, was dem direkt oder indirekt Dargestellten vorausliegt oder nachfolgt. Es giebt für die Kunst keinen Augenblick, der fruchtbar im Sinne Lessings und Vischers wäre. Der Rat Lessings, der den Künstler an einen Augenblick des Aufsteigens binden will, weil ein solcher der Phantasie ein freies Spiel lasse, zu stärkeren Bildern weiter

zu gehen, ist ebenso verkehrt, als der Vischers, der einen Moment des Absteigens bevorzugt sehen möchte, weil „diejenige Bewegung das Wogen der Seele in das rechte plastische Gleichgewicht bringe, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres sich vorzustellen habe" (Ästh. III, S. 403). Der Künstler verwendet in gleicher Weise Augenblicke des Aufsteigens, der Entladung und des Absteigens, wie die Thatsachen lehren. Ob er im gegebenen Fall einen Moment brauchen kann oder nicht, hängt lediglich von der ästhetischen Beschaffenheit des Gehalts ab, den der betreffende Moment für sich genommen in sich schließt. Nur darauf kommt es an, ob er in sich lebens- und gehaltvoll ist. Bedarf er der Lösung, fehlt ihm das rechte plastische Gleichgewicht, so kann Lösung und Ausgleich nimmermehr in einem ohne Beziehungszwang zu ergänzenden Moment der Vergangenheit oder Zukunft liegen, sondern er ist entweder unbrauchbar oder er muß so vom Künstler bearbeitet und umgestaltet werden, daß die Lösung durch ein hinzutretendes Motiv in der Hauptfigur oder in andern an der Handlung beteiligten Figuren gewährleistet ist (Merz, Formgesetz, S. 113).* Laokoon befriedigt

* Ich möchte die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne hier noch besonders auf dieses öfter citierte Buch von Merz aufmerksam zu machen, das m. E. grundlegend ist für die ästhetische Aufhellung der Plastik. In seinem ersten Teil löst Merz die Aufgabe, von der in unserer Einleitung die Rede war, aus dem Sehvorgang die Bedingungen abzuleiten, denen die Künste des Auges unterworfen sind, in glänzender Weise. Im zweiten wendet er sich den einzelnen plastischen Motiven zu; er stellt sie in methodischer Reihenfolge heraus und setzt bei jedem einzelnen die gleichbleibenden Mittel fest, die der Plastiker verwendet, um sie in seinem sinnlichen Material auszudrücken und wiederzugeben. Wir bekommen auf diesem Weg nicht bloß eine Menge bis in die Einzelheiten eindringender feinsinniger Analysen der berühmtesten Kunstwerke alter und neuer Zeit, sondern was viel wichtiger und schlechthin neu ist, ein vollständiges Inventar über den Besitzstand der Plastik an Ausdrucksmitteln. Wer durch Merz' Schule gegangen ist, wer mit ihm überall gefragt und erkannt hat, welches Verfahren der Plastiker eingeschlagen hat, um die einzelnen Gehaltmomente, die wir an seinem Werk empfinden, in die sinnliche Erscheinung umzusetzen, der ist über die Versuchung hinaus, nach Art Lessings und Vischers Dinge, die der Künstler in seinem Sinnenbild nicht ausgedrückt hat, bestimmend sein zu lassen für den Gehalt und Wert des Kunstwerks. Daß das Buch fast unbeachtet vorübergegangen ist, wäre unverständlich, wenn nicht Merz die an sich schon vorhandene Schwierigkeit eines solchen Unternehmens, die in dem Operieren mit nicht vor Augen stehenden Kunstwerken begründet liegt, noch erhöht hätte durch eine ungewöhnliche Terminologie und durch eine knappe Präzision der Sprache, die an das Mitdenken des Lesers übergroße Anforderungen stellt. Wer es unternähme, die etwas unhandlichen Goldschätze, die sich hier in reicher Fülle aufgehäuft finden, in kursbare Münze auszuprägen

trotz der erschütternden Klarheit, mit der der Schmerz in ihm abgebildet ist, als plastisches Kunstwerk, aber nicht darum, weil wir wissen, er hat im nächsten Augenblick ausgerungen, er wird alsbald „ein stiller Mann sein“ (Vischer), sondern deshalb, weil sich in ihm das Leiden und der Widerstand gegen das Leiden die Wage halten bis zum letzten Atemzug. Denn nur das ist anschaulich in dem Bildwerk.

Soll der Ausdruck „fruchtbarer Augenblick“ einen Sinn haben, so darf nicht der Augenblick damit gemeint sein, der den Beschauer zur Erzeugung von Bildern über das Dargestellte hinaus reizt, — denn ein solcher fände sich nicht — sondern einer, in welchem sich eine Reihe von aufeinander folgenden Augenblicken so zusammendrängen und in den einen gewählten Augenblick hereinnehmen lassen, daß sie mit den Mitteln der bildenden Kunst noch direkt oder indirekt anschaulich gemacht werden können. In diesem Sinn sind Gemälde, wie der Heliodor, in dem drei Handlungsmomente, das Gebet um die Bestrafung der Tempelschänder, ihre Bestrafung und das Entsetzen über die Bestrafung in eins zusammengedrängt sind, aus dem fruchtbaren Augenblick entworfen. Daß ein Augenblick von solcher Beschaffenheit für den Maler besonders günstig ist, braucht kaum gesagt zu werden: offenbart sich doch in ihm das Leben mit besonderem Nachdruck in seinem Reichtum, seiner Kraft und Fülle.

Die Lehre vom fruchtbaren Augenblick in der Lessing-Vischerschen Fassung läßt die Grenzen von Malerei und Poesie auf weite Strecken in's Unbestimmte verschwimmen; hat man erst einmal ihre Verkehrtheit durchschaut, so treten die Schranken der Malerei alsbald scharf hervor, und man erkennt die Armut anschaulicher Formen für den Ausdruck der einzelnen Seelenmomente, wie für die Darstellung von Handlung und Entwicklung. Für das alles ist die Wiedergabe der Beziehungen besonders wichtig und gerade hierin ist der Künstler schlecht gestellt. Zwar haben wir es oben als einen Vorteil der Malerei gerühmt, daß sie auch Beziehungen unter ihre Gegenstände aufnehmen kann, und haben anerkannt, daß sich ihr dadurch über die elementare Schilderung des Innenlebens in der Erscheinung des Körpers hinaus die Zusammenhänge des Lebens erschließen, daß sie uns nun zeigen kann, wie das Subjekt in der Berührung mit der Welt empfindet und daß sie dadurch erst die Mittel erhält, die Zustände unseres Innern, die durch die jeweiligen Beziehungen der Seele ihre Farbe er-

---

und in Gang zu setzen, der würde sich ein großes Verdienst um Ästhetik und Kunstgeschichte, wie überhaupt um die Förderung plastischen Verständnisses erwerben.

halten, in's Feine und Individuelle zu bilden. Aber wenn es wahr ist, daß keine noch so willige Phantasie uns über die vom Künstler gegebene Anschauung hinaushilft, so muß nun auch andererseits mit Nachdruck betont werden, wie beschränkt, gerade infolge des anschaulichen Charakters der Malerei, der Kreis der Beziehungen ist, den sie bewältigen kann, und wie eng mithin der Ausschnitt des Lebens ist, der ihr zugänglich ist. Viele Zusammenhänge, in denen unser seelisches Leben steht, sind so geistiger, unwahrnehmbarer oder so komplizierter Art, daß die Malerei nichts mit ihnen machen und so wenig die Zusammenhänge als die von ihnen beeinflußten Seelenzustände darstellen kann. Bedenkt man weiter, daß die Malerei nur unter außerordentlich günstigen Verhältnissen einige wenige Glieder eines Verlaufs in ihre Schilderung hereinnehmen kann und daß auch die Wahl des fruchtbaren Moments gegen diese Thatsache machtlos ist, so wird klar, wie unfähig sie für die Schilderung von Entwicklungen ist. Die Nachahmung eines irgendwie komplizierteren Lebensverlaufs ist ihr gänzlich verschlossen; und auch hinsichtlich der eigentlichen Handlung steht es mit ihr schlecht. Denn jede bedeutendere Handlung entsteht in langem Prozeß aus einer Anzahl sich kreuzender, bald fördernder bald hemmender Motive, durch sie bekommt sie ihren Charakter, als letztes Ergebnis dieser Entwicklung hat sie ihre ästhetische Bedeutung. Der Summe dieser Motive kann die Malerei teils wegen ihrer Kompliziertheit, teils wegen ihrer vielfachen Geistigkeit, teils wegen ihres zeitlichen und räumlichen Auseinanderliegens nicht gerecht werden. Auch wo wir an einer dargestellten Handlung Veranlassung nehmen, ihre vorausliegenden Ursachen in unserer Vorstellung zu ergänzen, bleibt doch diese Ergänzung, die das behagliche Gefühl des Orientiertseins zu erzeugen ganz nützlich ist, ästhetisch tonlos und die Bedingtheit der Handlung durch ihre Ursachen wird (wohl vorgestellt, aber) nicht ästhetisch empfunden.

Die Malerei ist daher auch ganz unfähig, die Notwendigkeit des Geschehens aufzuzeigen. Denn der Eindruck der Notwendigkeit erzeugt sich nur da, wo auf einen Charakter, dessen Eigentümlichkeiten vor uns entwickelt worden sind, Reize so einwirken, daß wir überzeugt sind, er muß ihnen erliegen. Wie sollte aber die Malerei Charaktereigentümlichkeiten entwickeln und das Spiel wirkender Reize vor uns entfesseln können? Sie stellt im günstigsten Fall die Thatsache der Wirkung vor uns hin, ohne sie uns aus dem System der individuellen Motive begreiflich zu machen, ohne uns nachfühlen zu lassen, daß es so kommen mußte. Und auch das andere, was neben der Notwendigkeit die ästhetische Größe der Handlung ausmacht, ihre wirkende Kraft, kann bei der Kurz-

atmigkeit der Malerei in der Schilderung von Entwicklungen nur notdürftig angedeutet und nur zufällig herausgearbeitet werden.

Unsere Zeit, die wieder malerisch zu sehen gelernt hat, ist im Recht, wenn sie die gemalten Historien, die eine akademische und und unproduktive Kunstrichtung uns hinterlassen hat, in ihrer aufgebauschten Nichtigkeit langweilig findet. Hätte Vischer nicht, berückt von der Lehre vom fruchtbaren Moment, die Erfassung des malerischen Kunstwerks zu einem Spiel willkürlicher Assoziationen gemacht, so hätte er seinen bedeutenden Namen nicht für die Historienmalerei in die Wagschale gelegt und die Historie nicht immer wieder als das einzige moderne Gemälde großen Stils, als das wahre Monumentalbild der Zukunft angepriesen.

VI. Abschnitt.

Die Mimik.

Die Schwächen der Malerei in der Schilderung des Seelischen sind die Schwächen jeglicher Anschauung und nicht bloß die der simultanen. Die simultane Darstellung in den eigentlichen Künsten der Anschauung ist überhaupt nicht ein durch das äußere Material bedingter Zufall, sondern eine innere im Wesen der Anschauung liegende Notwendigkeit. Ohne Simultaneität giebt es keine echte und volle Anschauung, nicht bloß in formeller Hinsicht, wovon alsbald die Rede sein muß, sondern auch in materieller, das hat unsere bisherige Erörterung gezeigt: will der Künstler seinen Gehalt in sinnliche Formen niederlegen und doch nicht ganz hinter dem Reichtum des Lebens zurückbleiben, so kommt er nicht aus ohne den Zwang des Zusammensehens. Uns zwingen, Dinge als Einheit zu sehen, kann er aber nur, wenn er sie nebeneinander stellt und sie unserem Blick als sinnliches Ganzes gegenwärtig hält. Für die anschauliche Minderwertigkeit der bewegten Anschauungskünste legt gerade diejenige Kunst Zeugnis ab, die man uns entgegenhalten könnte: die Mimik; denn die Mimik ist keine anschauliche Vollkunst, mag man sie mit formellem oder materiellem Maßstabe messen, und verdankt daher ihren Ursprung auch nicht dem Bedürfnis nach adäquater Verkörperung des dichterischen Bilds.

Man sehe sich die theatralische Aufführung unter dem Gesichtspunkt der Anschauung einmal an: die Schauspieler bewegen sich wie die Figuren des Malers im Raum; beim Maler ist Höhe und Breite des Raums, in welchen er seine Figuren setzt, bedingt durch diese Figuren selbst und ihre Bedeutung, beim Schauspiel durch die Höhe der Galerien und die Breite des Parterres! Wie lächerlich klein sehen in unseren großen Schauspielhäusern die Schauspieler, die doch die eigentlichen Träger des Gehalts sind, in dem großen Rahmen der Bühne aus, — falls man in einem Anfall von anschaulicher Stimmung darauf achten will — und

wie wenig sind die Verhältnisse dieses Raumes den Bedürfnissen des jeweiligen Bildes angepaßt. Sodann ist der Bühnenraum beleuchtet: aber das Licht erhellt die Scene nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten, es ist bei den einzelnen Figuren nicht abgetönt nach ihrer Bedeutung, es hebt die Hauptfigur nicht heraus, es leitet nicht von der einen zur andern Figur, es hat überhaupt keinen ästhetischen Charakter: es übergießt vielmehr jede Scene, die lustige ebenso wie die traurige und jede Figur in ihr, mit seinem ewig gleichförmigen grellen Glanz. Die Schauspieler und ihre Umgebung stellen sich uns in Farben dar: aber wo bleibt die Farbenvermittlung, die Übergänge, der Farbengrundton, die mit dem Wechsel der Stimmung sich ändernde Farbenstimmung? Die Bewegung endlich mag in vieler Hinsicht vorteilhaft sein; aber mit einem Grunderfordernis unseres anschaulichen Sinns steht sie in Widerspruch: dieser fühlt sich nicht befriedigt, wenn nicht die einzelnen Teile des Angeschauten in ein einheitliches Ganzes der Anschauung zusammengehen. Ein solches kommt aber im allgemeinen weder simultan noch successiv zu stande. Simultan nicht: denn infolge der stetigen Veränderung entsteht nicht leicht ein Bild. Wir haben für gewöhnlich keine Zeit, uns ein anschauliches Ganzes herzustellen. Das schnelle Vorüberziehen des einzelnen Moments ermöglicht uns nur die jedesmalige Geste, den jedesmalig betonten Zug zu erfassen, nicht aber die Totalität des ganzen Bildes. Ist das schon so, wenn ein Schauspieler allein auf der Bühne ist, so tritt es in noch höherem Grad ein, wenn zwei oder mehr zusammenspielen. Dann geht unser Auge unruhig vom einen zum andern, um keine bedeutungsvolle Geste zu verlieren; wie sollte uns dabei die ewig sich verschiebende, regellos von einem zum andern springende Sinnenwahrnehmung zur Einheit einer Anschauung zusammengehen? Das stets sich ändernde Bühnenbild hat, wenn man von einzelnen Ausnahmen absieht, keine Gruppierung, keine Proportionen, keine beherrschenden Linien, keine Licht- und Farbenbehandlung, die als Anreiz dazu wirken und die Möglichkeit der Durchführung gewährleisten könnten. Muß man also schon simultane Einheit meistens vermissen, so fehlt noch vielmehr Einheit in der Succession. Anschauliche Einheit in der Aufeinanderfolge ist nur vorhanden, wo die Bewegung immer wieder in sich zurückkehrt. Solche Einheit eignet von den raumzeitlichen Künsten der Wahrnehmung allein dem Tanz: allerdings ist auch dieser keine Vollkunst; weniger weil er lebendiges Material verwendet, wie Vischer meint, sondern weil Einheit in der Succession kein Ersatz für die simultane Einheit ist, und weil auch dieses sich immer wiederholende Zurückkehren der Bewegung in sich selber wegen seiner Abschlußlosigkeit hinter dem Ideal der Einheit und Geschlossenheit zurückbleibt. Dem Schauspiel und der Pantomime fehlt jede, auch die dürftigste Spur dieser Einheit.

Die Aufeinanderfolge und der Abschluß der Bewegungen sind in ihnen durch die Bedürfnisse der Poesie bestimmt, und kein anschauliches Prinzip ist dabei mitbestimmend. Man muß Merz zustimmen, wenn er für die Anschauung Unbewegtheit verlangt und wenn er darauf hinweist, daß die „lebenden Bilder“, man möge urteilen über sie, wie man wolle, die Anschauung vollkommener befriedigen als bewegte Darstellungen (Formgesetz, S. 24/25). Hört man die schauspielerische Darstellung immer so vorbehaltlos als Kunst der Anschauung ausgeben, so begreift man eigentlich gar nicht, wie neben ihr noch Plastik und Malerei sich sehen lassen können, die sie so unendlich übertrifft, indem sie beide vereint und dazu noch die Bewegung fügt. Thatsächlich kann vom Standpunkt der Anschauung nichts unvollkommeneres gedacht werden als das Schauspiel. Vischer hat recht, wenn er die Schauspielkunst für sich allein nicht als Vollkunst gelten lassen will. Aber auch bei ihr liegt der Mangel nicht so sehr in den relativ kleinen Schwächen und Unvollkommenheiten des menschlichen Materials, das sie verwendet, sondern darin, daß das Schauspiel keinem der anschaulichen Mittel, die es in seinen Dienst zieht, eine die Anschauung einigermaßen befriedigende Behandlung zu teil werden lassen kann.

So wenig als das Bühnenbild mit seinen Zufälligkeiten und seinem ruhelosen Wechsel das Bedürfnis unseres Anschauungsvermögens befriedigt, so wenig ist es ein adäquater Ausdruck für den Gehalt der Handlung, die es uns vorführt. Wohl hat die Mimik in ihrer bewegten Darstellung manches vor der Malerei voraus: sie kann nicht bloß ein Seelenmoment, sondern eine Kette von solchen wiedergeben und uns zugleich den Übergang vom einen zum andern, das Hervorgehen des einen aus dem andern schildern; sie kann es, weil sie die Bewegung nicht bloß andeutet, sondern wirklich vollzieht. So ist sie in den Stand gesetzt, mit dem Wechsel der Stimmungen und Gefühle Schritt zu halten und uns einen Einblick zu verschaffen in die Kämpfe und Schwankungen, in denen die Entschlüsse geboren werden und zugleich erhalten durch die vollzogene Bewegung, die unsere Blicke so unwiderstehlich auf sich zieht, ihre Gemälde eine Lebhaftigkeit, eine unmißverständliche und aufdringliche Deutlichkeit und packende Kraft, wie sie der nur angedeuteten Bewegung nimmer vergönnt ist: wie eindringlich vermag nicht allein das Spiel der Mienen und Augen zu reden? Aber trotz aller dieser Vorzüge reicht die Körperplastik nicht zu, die feineren und verwickelteren psychischen Momente voll zu verkörpern, durch welche die dramatische Poesie führt (wie wir dies schon bei der Besprechung des mimischen Elements in der Poesie [S. 62] dargethan haben), sie vermag nur zu grundieren, nicht in's Feine zu malen; und was sie durch die

ausgeführte Bewegung auf der einen Seite an Ausdrucksfähigkeit gewinnt, verliert sie auf der andern wieder. Denn die bildenden Künste können, weil ihre Bilder beharren, die körperliche Erscheinung ihrer Gestalten viel eingehender bearbeiten und mit einer größeren Mannigfaltigkeit von Motiven ausstatten, als die Mimik, bei der das eine die Bewegung bestimmende Motiv eben durch die ausgeführte Bewegung vielleicht individualisierter und feiner und jedenfalls kräftiger und faßbarer gestaltet werden kann, aber auch den Körper so einseitig in seinen Dienst zieht, daß daneben kein Raum mehr ist für die Entfaltung weiterer Motive.

Das zweite Ausdrucksmittel der Mimik, der Stimmton und die Deklamation kommt der Bewegungsplastik ebenso in seiner Eindrücklichkeit gleich, wie darin, daß es über die Verkörperung der Grundzustände der Seele und der Intensitätsgrade der Stimmungen und Leidenschaften nicht hinausreicht. Damit sind aber die Mittel der Mimik erschöpft. Beziehungszwang und anschauliche Übertragung, die in den ruhenden Künsten der Anschauung für die Veranschaulichung so viel zu leisten vermögen, fehlen ihr. Wie sollte in der Mimik, in der es keine durchgreifende Farben- und Lichtbehandlung giebt und in der die Bilder nie im Nebeneinander beharren, ein Zwang zum künstlerischen Zusammensehen, eine anschauliche Zusammengehörigkeit entstehen, es sei denn ab und zu einmal auf einen Augenblick, um im nächsten wieder verloren zu gehen? Mit dem Zwang des Zusammensehens verliert aber die Mimik alles, was den Anschauungskünsten durch ihn zuwächst; die Möglichkeit, innerliche Zusammengehörigkeit, namentlich kausale anschaulich zu machen und so Einheiten und schließlich eine Einheit der Anschauung, als Ausdruck der Einheit des Gehalts zu schaffen und die Fähigkeit, die in der Körperplastik und der Deklamation nur in groben Umrissen kenntlich gemachten Seelenzustände in ihrer vollen Individualität sinnlich herauszuarbeiten. Eins wie das andere bedeutet einen großen anschaulichen Mangel. Und wenn die Seelenzustände mit den Mitteln der Mimik wenigstens eine anschauliche Wiedergabe, wenn auch keine genügende finden, so wird vom ganzen motivatorischen Zusammenhang, der gerade in der dramatischen Poesie von so großem Gewicht ist, auch nicht eine Spur sinnlich wahrnehmbar. Von der Erscheinung der Hexen im Macbeth läuft zur Ermordung Duncans nicht das unbedeutendste sinnliche Band hinüber, das uns anschaulich verriete, daß die beiden Scenen im lebensvollsten Zusammenhang stehen, daß die eine Ursache und die andere Wirkung ist.

Daher werden denn auch in der Pantomime, in der sich zeigt, was die Mimik von sich aus leisten kann — denn der Hinzutritt der Deklamation verstärkt die in der Körperplastik vorhandenen

Mittel der Seelenschilderung, ohne sie zu erweitern — die Zusammenhänge des Geschehens und alle feineren aus ihnen entspringenden Nuancen des Seelenlebens nicht, wie in der Malerei, angeschaut, auch nicht indirekt, sondern nur erraten. Der Zuschauer muß auf Grund der Andeutungen, die er von der Bühne erhält, den Dichtungstext selber dichten. Diese halbproduktive Thätigkeit der kombinierenden Einbildungskraft, die bei geschickter Führung der Pantomime mit spielender Leichtigkeit verläuft, giebt der Gattung ihren eigenen Reiz, einen Reiz, wie man ihn in entfernter Ähnlichkeit am Rätsel beobachten mag. Da nun also die Aufführung der Pantomime stetig von einer wenn auch rohen und ungestalteten dichterischen Thätigkeit im Zuschauer begleitet ist, da der ästhetische Gehalt der Pantomime nur wenig in den Anschauungsbildern, sondern fast ausschließlich in den Situationen und ihrem Zusammenhang liegt, erscheint die Pantomime als eine Abart der dramatischen Poesie und wird auch überall als eine solche behandelt, wo man naiv dem Eindruck folgt, den man von ihr bekommt. Es ist noch niemand eingefallen, sie in einer Geschichte der Anschauungskünste mit zu behandeln, sondern überall erscheint ihre Geschichte als ein Stück der Poesiegeschichte und nur einzelne Ästhetiker haben den zweifelhaften Einfall gehabt, sie unter die Künste der Anschauung einzureihen, statt sie zusammen mit der Schauspielkunst als Anhängsel der Poesie zu behandeln. Aber weil sie einen Hauptteil in der Herstellung ihres Bilds der Phantasie des Aufnehmenden überlassen muß, ist sie keine Vollkunst und nur beschränkter Wirkung fähig.

Im Drama müssen allerdings die Beziehungen und näheren Bestimmtheiten des Seelenlebens nicht erraten werden, weil sie im Wort des Dichters erschlossen sind, aber anschaulich werden sie natürlich auch nicht im Bühnenbild. So wenig leistet also die Mimik für sich allein; sie ist schlechthin auf die Ergänzung durch eine Dichtung irgend welcher Art angewiesen, wenn das herauskommen soll, was sie eigentlich darstellen möchte. In dieser Dichtung liegt immer ein unermeßliches Plus an Gehalt über das hinaus, was die Mimik mit ihren Mitteln auszudrücken vermag. Diese kann nimmermehr betrachtet werden als Anschauung gewordene Dichtung.

Hat man erst einmal erkannt, daß das scenische Bild so wenig vollkommene Umsetzung des Gehalts in Anschauung ist, als es überhaupt anschaulich vollkommen ist, so ist man von vornherein vor dem Irrtum bewahrt, Sinn und Berechtigung der theatralischen Aufführung aus dem angeblichen Anschauungscharakter der Poesie ableiten zu wollen. Ohnedem steht diese Ableitung, so beliebt und allgemein anerkannt sie ist, mit sich selber

in einem auffallenden Widerspruch. Man bedenke nur: nach der Anschauungstheorie nehmen wir bei der Lektüre einer dramatischen Dichtung den ganzen sinnfälligen Verlauf des Stücks, seine Gestalten und ihre Gestikulation und Deklamation innerlich wahr und zwar falls nur der Dichter das Seine gethan hat und wir nicht ganz stumpf sind, in idealer Vollendung, in der dem Gehalt entsprechenden adäquaten Versinnlichung. Ja Vischer versichert, daß gerade beim Drama die Greifbarkeit des innern Sinnenbilds den höchsten Grad der Intensität erreiche; aber eben daraus folgert er nun die Notwendigkeit der theatralischen Aufführung. „Beim Drama, sagt er (Ästh. III, S. 1448), ist die (innere) Gegenwärtigkeit auf dem Punkt der äußersten Reife und Sättigung angekommen, wo sie wieder zur äußeren werden muß". Ein sonderbarer Schluß! Man sollte doch vielmehr meinen, je geringer die innere Vergegenwärtigung ist, desto eher entsteht im Menschen, der in der Kunst die Idee in ihrer sinnlichen Verkörperung sehen will, das Bedürfnis nach besserer vollerer Verkörperung. Wo die Verkörperung in der innern Sinnenwahrnehmung zu ihrer äußersten Reife gediehen ist, warum sollte er da sie noch besonders äußerlich daneben haben wollen?

Und dann, was könnte uns unter Vischers Voraussetzung der Schauspieler noch bieten? Muß nicht auch der beste Schauspieler, da er mit dem widerstrebenden Stoff seines Körpers zu ringen hat, weit unter dem Phantasiebild bleiben, das der Dichter schon durch seine Worte vollkräftig im Zuschauer entbindet? Das Theater böte nicht nur nichts Neues, sondern auch das schon Vorhandene in einer nicht unbeträchtlichen Verschlechterung und dem Zuschauer bliebe nichts übrig, als das peinliche Gefühl des Widerspruchs zwischen seinem innern Idealbild und dem minderwertigen Nachbild der Bühne. Wer möchte da noch in's Theater? „Nur stumpfe träge Naturen", sagt Kirchmann (Ästh. II, 248—252) „ziehen es vor, sich diese Bilder sinnlich vorführen zu lassen; der lebhafte sinnige Leser wird sie lieber sich selber gestalten, wie es beim Epos, beim Liede ohnehin von jedem geschieht. Diese hinzukommende Thätigkeit des Lesers ist eine der Dichtkunst innewohnende Eigentümlichkeit, deren Aufhebung im Drama das dichterische Bild in seinem Wesen erschüttert." „Die große Vorliebe des Publikums für das aufgeführte Drama zeigt nur die Neigung der großen Menge, die Thätigkeit der Phantasie, welche bei der Dichtung dem Leser zufällt, von sich auf andere abzuwälzen."

Eine bündigere Kritik der Anschauungstheorie kann man sich nicht denken; es ist so: wenn Selbstthätigkeit der anschauenden Phantasie ein wesentliches Moment im Vorgang des Dichtungsgenusses ist, so hebt die theatralische Aufführung ihn in seinem

Wesen auf. Aber wer wollte das glauben, da doch jeder die Erfahrung machen kann, wie die Wirkung der dramatischen Dichtung in's Unermeßliche gesteigert wird durch die theatralische Aufführung? Und wenn auch ästhetisch feinfühlende Naturen trotz der Wahrscheinlichkeit einer die Höhe der Dichtung nicht voll erreichenden Aufführung das Theater dennoch immer wieder aufsuchen, so thun sie es in der Überzeugung, daß uns das Theater etwas Eigenes, etwas im poetischen Genuß nicht schon Enthaltenes bietet. Worin dieses Eigene gelegen ist, ist nicht schwer zu erkennen, wenn man sich vom Wahn der Anschauungstheorie nicht blenden läßt.

Die Aufführung ist zunächst einmal aus äußeren Gründen schlechthin notwendig. Der Phantasieakt, mit dem der Dichter sich in seinen Stoff versenkt, um ihn dann in der Dichtung aus sich herauszusetzen, ist im Drama ein anderer als in der epischen Dichtung. In dieser bleibt er bei aller Teilnahme für seine Figuren, bei allem Mitleben mit ihnen Zuschauer, und schwebt über ihnen; in jenem geht er vollständig in ihnen auf, nur sie läßt er vor uns reden und handeln. Indem er aber nicht mehr selbst das Wort ergreift, wie im Epos und Roman, sondern sein ganzes Gedicht aus den Zwiegesprächen oder Monologen der handelnden Personen zusammensetzt, beraubt er sich des Mittels, die äußere Welt voll darzustellen; er kann uns nicht bloß nicht mehr als Dichter mit wichtigen Bestandteilen des äußeren Handlungsverlaufs bekannt machen, sondern er kann, was noch schlimmer ist, uns das Seelenleben seiner Figuren beinahe nur von innen schildern in den Gedanken und Worten, welche es ihnen eingiebt. Nur zufälligerweise und unvollständig vermag er in den Reden seiner Figuren auch ein Licht auf die Reflexe des Seelischen im Körper zu werfen. Seine Figuren leben im Grund nur hälftig, sie leben fast nur im Seelischen und doch wollen wir in der Poesie ganze Menschen vor uns haben, bei denen erfahrungsmäßig wenigstens alle wesentlicheren Kräfte des Charakters sich in der Erscheinung irgendwie abprägen und wenigstens alle mächtigeren Erschütterungen der Seele sich dem Körper irgendwie mitteilen (vgl. oben S. 73 ff.). Daran ändern auch die Theaterbemerkungen nichts, die er seinem Dichtungstext beifügt: sie sind keine Bestandteile der Dichtung selbst und auch wo sie sehr ausführlich sind, ganz ohne dichterische Form und Abzweckung als praktische Anweisung gehalten. In andern Gattungen der Poesie, im Epos und Roman, da sagt uns der Dichter mit ausdrücklichen Worten an jedem wichtigeren Punkt, wie sich die Leidenschaften in der Erscheinung äußern, er zeigt uns, wie sich die Eigentümlichkeiten des Charakters und namentlich seine Ecken und Härten bis in die Gesichtszüge und die Haltung und Bewegung des Körpers hinein durchsetzen. Im

Drama dagegen, wo das innere Leben so übermächtig entwickelt ist, daß es mit Notwendigkeit an vielen Stellen zum körperlichen Ausdruck drängt, läßt er uns in dieser Hinsicht vielfach im Stich; er muß über diese Seite des Lebens, ohne welche der Darstellung Wahrheit und Kraft fehlt, nur zu oft hinweggehen. So ist z. B. Shakespeare in der ergötzlichen Scene seines Sommernachtstraums, wo der Zauber Oberons gewirkt hat und Helena und Hermia aneinander geraten, als dramatischer Dichter nur im stande, uns den von der Leidenschaft regierten Vorstellungsverlauf der beiden geplagten Mädchen vorzuführen. Aber wie schwächlich wäre ihre Leidenschaft, wenn sie nur eine Reihe von Vorstellungen in Bewegung setzte? sie thut mehr als das, sie greift auf den Körper über und krallt ihnen die Nägel gegeneinander und treibt sie, wie gereizte Hähne aneinander emporzuspringen. Kommt das nicht heraus, so ist das Leben der Stelle nicht voll. Wir werden deshalb im Drama das unangenehme Gefühl nicht los, wir sollten hierin den Dichter ergänzen und doch fehlt uns das seelische Organ, das das leisten könnte. Wer wäre im stande, zum Text des Dichters die sinnlich körperliche Begleitmusik selbst zu schreiben? Betrachtet doch jedermann den Schauspieler als Künstler: die Schwierigkeit für ihn beginnt nicht erst da, wo es sich darum handelt, das anschauliche Phantasiebild, das nach der gangbaren Theorie des Dichters Worte leichtlich in ihm müßten geweckt haben, in Maske, Mienenspiel und Deklamation nachzubilden, sondern die Ausgestaltung der Intentionen des Dichters in's Äußere ist schon ganz seine Leistung. Der Dichter stellt ihm zwar die Aufgabe, er giebt ihm in seinen Worten den Charakter- und Stimmungsgehalt, dessen körperlichen Ausdruck er schaffen soll, an die Hand; aber die Lösung der Aufgabe, die Umsetzung des Gehalts in's Sinnliche ist ganz das Produkt seiner Phantasie. Deshalb hat er ein Recht, sich als Künstler zu fühlen, da er im andern Fall nur ein feinfühliger anschauungsbegabter Poesieverständiger wäre, der zugleich die Fähigkeit des Clown besäße, seinen Körper und seine Stimme schrankenlos nach gegebenen Bildern und Klängen zu modeln.

Indem der Schauspieler die spiritualistische Einseitigkeit des dramatischen Dichters korrigiert, macht er den Text des Dichters erst zur vollen Dichtung. Natürlich soll nicht geleugnet werden, daß das Drama auch ohne Aufführung als Dichtung genossen werden kann. Denn in der überanschaulichen Kunst der Poesie ist das Seelische von solchem Übergewicht und herrscht so unbedingt vor, daß wir im Text des Dichters doch das Wesentliche erhalten; dazu wird ja in den Reden der handelnden Personen auch ein guter Teil des Körperlichen und Sinnlichen berührt und uns auf

diesem Weg in durchaus poetischer Weise vermittelt. Einen schönen Torso, dem die Extremitäten fehlen, während das Motiv in seinem Rumpf und Kopf deutlich sich ausprägt, betrachten wir doch auch mit Genuß, wenn auch mit keinem vollen. Und ein solcher Torso ist das Drama ohne Aufführung. Wir sind in der Poesie keine Puristen. Wir geben gerne zu, daß auch unreine und unvollkommene Gattungen Vorzüge haben können, welche die Mißachtung von an sich notwendigen ästhetischen Rücksichten entschuldigen. Insofern mag es auch Lesedramen geben, in denen die Kraft der seelischen Vertiefung über den Mangel an vollem Leben hinwegsehen hilft. Aber an sich ist jedes Lesedrama eine ästhetische Halbheit, ein unwahres Absehen von der vollen Wirklichkeit. Das echte Drama ist von Haus aus für die Bühne gearbeitet. Nur weil der Dichter damit rechnet, daß die eine, wenn auch unwesentlichere Hälfte der dichterischen Aufgabe vom Schauspieler übernommen werden wird, kann er sich gestatten, sie in seinem Text unberührt zu lassen. Und da der Schauspieler ihn nicht bloß ergänzt, sondern ihn durch diese Ergänzung auch verdeutlicht und interpretiert, so verwendet der Dramatiker einen viel knapperen, viel mehr andeutenden Stil auch in der Ausmalung der seelischen Vorgänge, als sich der Epiker und Lyriker erlauben dürfen. Er kann in einen Satz und selbst in ein Wort den Ausdruck einer Stimmung zusammendrängen, weil er weiß, daß ihm der Schauspieler mit seiner selbstthätigen Künstlerphantasie zu Hilfe kommt und durch seine Geste die Stelle heraushebt und in ein Gewicht setzt, das sie für den harmlosen Leser im Epos oder im lyrischen Gedicht nicht haben könnte. Der Schauspieler muß ihm unterstreichen, was er in andern Gattungen der Poesie selbst unterstreichen, d. h. durch Worte deutlich machen müßte. Deshalb ist auch die Lektüre von Dramen kein reiner Genuß und eine reiche theatralische Erfahrung, die doch etwas ganz anderes ist, als eine regsame poetische Phantasie ist eine große Beihilfe und Erleichterung für das Verständnis eines Dramas. Man darf es dem Publikum nicht verargen, wenn es keine Lust hat, Dramen zu lesen. Der Leser spürt den Mangel vollen Lebens in der Form, in der der Dichter den Stoff darbietet und kann von sich aus nicht abhelfen. Die berühmte anschauende Phantasie, von der unsere Ästhetiker soviel zu erzählen wissen, besitzt er nicht. Hier von Stumpfheit zu reden, ist eine Ungerechtigkeit, die nur mit einem Mißverständnis der Poesie zu entschuldigen ist. Wir Freunde der Poesie sind nicht verpflichtet, produktive poetische Phantasie zu haben; auch können wir nicht alle Schauspieler, Theaterdirektoren oder Theaterhabitués sein. Für den normalen Liebhaber der Poesie wird erst in der Aufführung das Drama zur vollen Poesie. Diese ist so wenig

ein Beweis für den Anschauungscharakter der Poesie, daß sie nur verständlich wird, wenn die Poesie als Kunst ohne innere Sinnenwahrnehmung erkannt ist.

Allein damit ist erst ein äußerer Grund für die Notwendigkeit der theatralischen Aufführung gewonnen. Läge kein anderer vor, so könnte es als ein elender Notbehelf erscheinen, daß der Dichter im Drama das, was er selbst in seinem eigenen Mittel, in Vorstellungen, uns geben sollte, durch einen andern hinzufügen läßt, in einem ihm fremden Mittel, in einem Mittel anschaulichen Charakters; Kirchmann könnte im Recht sein, wenn er in der theatralischen Aufführung nichts sieht, als eine „durch historische Zufälle zustandegekommene Verbindung von Poesie und Plastik, bei der die Plastik die Poesie und die Poesie die Plastik verballhorne.“ Wir müssen weitergehen zum Nachweis der organischen Zusammengehörigkeit von Drama und Aufführung, wir müssen zeigen, daß in der Beschaffenheit und Struktur des Dramas selbst der Drang nach Aufführung liegt. Erst damit werden wir Kirchmanns Bedenken widerlegen, die freilich schon durch die Thatsache gerichtet sind, daß sich diese zufällige und häßliche Bastardbildung durch die Jahrhunderte lebenskräftig erhalten und die höchsten dichterischen Genien in ihren Dienst gezogen hat.

In Wirklichkeit ist denn auch die Notwendigkeit der theatralischen Aufführung in dem eigentümlichen Phantasieakt begründet, dem das Drama seine dichterische Besonderheit und Berechtigung verdankt. Wie der Dichter zur dramatischen Form greift, wo er sich so tief in die Person und das Erlebnis seiner Figuren versenkt, daß er ganz in ihnen aufgeht, so ist es Aufgabe und zugleich Geheimnis des Dramatikers, uns so ganz in seine Persönlichkeiten zu versetzen, daß wir innerlich mit ihnen verwachsen. Gelingt ihm das, so erwacht in uns der mimische Trieb in der Weise, wie wir das oben gelegentlich geschildert haben (S. 52). Die Erregungen, die unsere Seele schütteln, ziehen unsern Körper in Mitleidenschaft und verlangen nach sinnlicher Entladung. Auf der höchsten Stufe der Intensität seelischen Miterlebens stellt sich von selber der Drang auch nach körperlichem Miterleben mit den Gestalten des Dichters ein. Dieser Trieb, mag er auch bei dem einen stärker, bei dem andern schwächer entwickelt sein, fehlt bei keinem ganz und ist tief in der Menschennatur begründet. Er ist daher auch ebenso der jederzeit wirksame Grund, der zur theatralischen Aufführung treibt, als er zusammen mit dem dichterischen Phantasieakt, durch den er hervorgerufen ist, die Ursache war, aus der das Drama hervorgegangen ist. Wohl hat der gemeine Nachahmungstrieb an der Entstehung des Dramas seinen Teil: alles Auffallende im Leben, namentlich jede charakteristische scharf aus-

geprägte Bewegung, jeder eigentümliche Ton reizt ja den Wahrnehmenden zum Nachmachen; aber aus diesem äußeren Nachmachen sind nur untergeordnete Volksbelustigungen in dramatischer Form entsprungen, wie die Geschichte der römischen Bühne mit ihren Fascenninen und Atellanen, ihren Mimen und Saturen zeigt, zum Drama großen Stils haben sie sich nie entwickelt. Der gemeine Nachahmungstrieb muß in den Dienst des eigentlichen mimischen Triebes treten, in ihn hereingenommen und durch ihn veredelt werden und mag in ihm als aufgehobenes Moment mit wirksam sein auch bei der Entstehung des Dramas; denn erst, wo sich aus der Energie des seelischen Miterlebens das körperliche wie von selbst einstellt, ist der Grund für das Drama großen Stils gelegt. Der dionysische ἐνθουσιασμός, das Sichversetzen in die Leiden des Gottes bis zum Verschwinden des eigenen Ich war die Wurzel, aus der das griechische Drama aufgeblüht ist, und das moderne hat seinen Ursprung im Aufgehen in der Leidensgestalt Christi.

Mimischer Vortrag in der Form einfacher oder von Geste begleiteter Deklamation verbindet sich ungezwungen auch mit den nichtdramatischen Gattungen der Poesie: denn der Übergang des Vortrags in Deklamation vollzieht sich an Stellen pathetischeren Inhalts fast von selbst und wider Willen; aber in den übrigen Gattungen der Poesie ist er doch nur willkommener Schmuck, Notwendigkeit nur im Drama und zwar aus äußeren und inneren Gründen. Soweit eine naturwahre lebenskräftige Darstellung die Abspielung der seelischen Zustände im Körper erfordert, finden epische und lyrische Dichtung die Mittel, diese Abspiegelung in den poetischen Zusammenhang selbst aufzunehmen. Ergänzendes Hinzufügen durch die Mimik ist also überflüssig. Dann aber ist, um sozusagen auch körperlich mit den Figuren des Dichters zu fühlen, volles Aufgehen in ihnen notwendig, das durch die Form der Darstellung ermöglicht sein muß und zugleich zieht nur starke Erschütterung der Seele, nur der Sturm der Leidenschaften, der die ganze Seele durchwühlt, den Körper mit Notwendigkeit in Mitleidenschaft. Nun findet in der Lyrik allerdings dieselbe Darstellung statt, wie im Drama: der Dichter identifiziert sich vollständig mit dem lyrischen Subjekt, das er vor uns auftreten läßt, ja das lyrische Subjekt und das des Dichters fallen gewöhnlich zusammen. Gleichwohl stellt sich in der Lyrik nicht leicht mimisches Bedürfnis ein. Es fehlt ihr die Heftigkeit und Unmittelbarkeit eben eintretender Erregung. Sie läßt die Erregungen des Subjekts nicht unmittelbar vor unseren Augen entstehen. Sie sind schon vorhanden, wenn der Lyriker zu sprechen beginnt; er blickt höchstens auf ihre Entstehung zurück und die erregenden Ursachen erscheinen ihm dann in dem

gedämpften Lichte, in welchem sich uns die Vergangenheit darstellt. Überhaupt darf er die Erregung nie zu mächtig werden lassen, weil es ihm sonst unmöglich werden müßte, sie im Gefühlsmäßigen zu halten und nicht überspielen zu lassen in's Gebiet der Willensentschließung und der That. Ausbrüche heftiger Leidenschaft sind unlyrisch. Andererseits kann das Epos, das nicht bloß die Gefühlszustände der Seele, sondern den ganzen Menschen umfaßt, auf den Höhepunkten, wo die Geschicke drängen, ganz andere Stürme entfesseln als die Lyrik. Aber auch hier bricht die Form der epischen Darstellung die Macht der Erregung im nachfühlenden Subjekt. Sie verwandelt uns immer wieder aus Mitspielern in Zuschauer; das volle Aufgehen und Versenken in die Dichtungsgestalten wird immer wieder durchkreuzt durch die Schilderung des äußeren Verlaufs der Handlung. Eben da der Blitz einschlägt, sind wir ganz bereit uns zu versenken in die Stimmung des Betroffenen; aber ein einfaches: „rief er aus“ reißt uns aus der ungestörten Einheit mit den Personen, in denen wir aufgehen wollten und erinnert uns daran, daß wir Zuschauer sind. Aber dabei bleibt es nicht und darf es nicht bleiben: der Dichter muß uns wie die Seele so den Körper seiner Gestalten zeigen. Indem er unsern Blick vom Innern auf dessen Reflex im Körper lenkt, trägt er ein Element der Beruhigung in jede aufgeregte Scene und überhaupt ist der Stil des echten Epikers vom Gedanken geleitet, dem Leser die Ruhe der Betrachtung zu erhalten; in den Partien ruhigen Weiterschreitens oder behaglichen Schilderns, die ihm so gut zu Gesichte stehen, ohnedem; aber auch in den leidenschaftlichen Scenen mildert er die Leidenschaftlichkeit durch eingeschobene Reflexionen, durch Erinnerungen an die vorausliegenden Ursachen des leidenschaftlichen Ausbruchs und vor allem durch die Schilderung der Körpererscheinung, wie sie durch die Leidenschaft bestimmt ist. Immer wieder wird der epische Hörer durch die erzählende berichtende Form der Darstellung auf einen Standpunkt gestellt, auf dem er über den Dichtungsgestalten steht und deshalb weckt die echte epische Poesie kein eigentliches mimisches Bedürfnis. Es ist denn auch dem Wesen des Epos gemäßer, wenn es vorgelesen, als wenn es mimisch vorgetragen wird. Öffentlich auftretende Recitatoren, die Stücke aus Romanen oder auch kleinere Novellen ihrem Publikum zum Besten geben, pflegen bewegtere Scenen auszuwählen und diese einer Bearbeitung zu unterziehen, in der sie den epischen Text durch Streichung der die Erregung mildernden objektiven Zuthaten dem dramatischen nähern.

Im Drama tritt der vollen Ineinssetzung mit den Gestalten nichts mehr in Weg, sie ist vielmehr durch die dramatische Form ausdrücklich gefordert. Nicht mit der Ruhe der Betrachtung eines

über den Ereignissen Stehenden, sondern mit der leidenschaftlichen Anteilnahme des in den Gestalten Aufgehenden verfolgen wir das Schicksal der beteiligten Personen. Der rechte Dramatiker schreitet von Erregung zur Erregung, von einer Erschütterung zur andern. Er läßt die Geschicke so unmittelbar einschlagen, er läßt sie in so drängender Eile sich entwickeln, er läßt die Spannung uns so schnürend packen, daß wir selbst hineingestellt zu sein glauben in das furchtbare Ringen seiner Gestalten und mit ihnen im Innersten erzittern. So entsteht im Nachfühlen naturgemäß die Stärke der Erregung, die nach körperlicher Entladung verlangt.

Aber dieser Drang ist in zweifacher Hinsicht störend: er möchte uns aus ruhig Betrachtenden und Genießenden zu selbstthätigen Mitspielern machen; darum entspricht er nicht der Freiheit der Betrachtung, die im ästhetischen Verhalten beobachtet werden soll; dann hat er etwas Beunruhigendes an sich, wie jeder Drang, der nicht zu seinem vollen Ziel kommt. Hier tritt der Schauspieler ein: er verwandelt den natürlichen Trieb in eine Kunstübung, indem er Gestikulation und Deklamation, in die uns die Erregung mit hineinreißen will, ohne daß wir doch die Fähigkeit in uns tragen, sie voll herauszugestalten, vermöge seiner besonderen Künstlerbegabung zum künstlerischen Ausdruck der Erregung macht. So funktioniert der Schauspieler an unserer Statt, er nimmt uns etwas ab, was wir nicht leisten können, obwohl wir uns dazu getrieben fühlen; er erhält uns dadurch die Freiheit der Betrachtung und befriedigt unsern mimischen Trieb und indem er ihn befriedigt, hebt er ihn zugleich auf.

Die Mimik leistet also ein doppeltes: sie korrigiert die spiritualistische Einseitigkeit des dramatischen Dichtungswerks auf's glücklichste dadurch, daß sie zu den seelischen Lebensäußerungen, die uns der Dichter fast ausschließlich vorführt, die sinnlichen hinzufügt; sie zieht, indem sie durch ihre körperliche Darstellung den Gebilden und Gestalten des Dichters den Schein vollen leibhaftigen Lebens giebt, noch viel tiefer, als es schon das einseitige Bild des Dichters thut, in's Miterleben mit ihnen hinein und erschüttert unsere Seele, wie sonst nichts in der Welt. Zugleich aber nimmt sie das körperliche Miterleben, wozu uns die Wärme des Mitfühlens verlocken möchte, uns ab und erhebt es in's Künstlerische. So schafft sie ein Gegengewicht gegen die Gefahr in's Pathologische zu versinken und kühlt durch die Objektivität des Bildes, das sie bietet, auf's angenehmste die Leidenschaftlichkeit stofflicher Anteilnahme.

Diesem Zusammenhang zwischen der Art des Dramas und der Aufführung entspricht es, daß Gestikulation und Deklamation die Hauptsache sind, während Scenerie und Maske nebensächlich sind und als eine Erweiterung über den Kreis des innerlich Ge-

forderten erscheinen, die sich freilich an dieses leicht und naturgemäß anschloß. Des ist wiederum die Geschichte des Theaters Zeugnis. Es ist bezeichnend für die Bedürfnisse, denen der Schauspieler dient, daß ein künstlerisch so feinfühliges Volk, wie die Griechen, den Gesichtsausdruck opfern und das Gesicht dauernd und bei allen annähernd gleichförmig verdecken konnte, ohne sich dadurch stören zu lassen und daß die Engländer keine Kulissen kannten: wie ganz anders, wenn das Bedürfnis, die innere Anschauung des Dichterbilds in's Äußere herauszusetzen, das treibende gewesen wäre! Auch bei unserem Theater ist die Maske ein schwacher Punkt, da die festen Formen des Gesichts sich nicht willkürlich nach den Anforderungen der Rolle verschieben lassen: ein Glück, daß sie nach dem ganzen Zweck der Aufführung Nebensache ist, und daß wir deshalb über eine Unangemessenheit in dieser Hinsicht uns leicht hinwegtäuschen lassen, falls es nur der Schauspieler versteht, durch seine eigentlichen Mittel, durch Aktion und Deklamation, Charakter und Stimmung, soweit als es mit diesen Mitteln möglich ist, herauszuarbeiten.

Wenn nun aber soviel gewiß ist, daß dem Schauspieler der Auftrag zu seinem Werk nicht von der Anschauung, sondern von dem Trieb nach körperlichem Miterleben, vom mimischen Trieb, erteilt ist, so braucht er sich auch nicht durch die Mängel, die seiner Leistung unter dem Gesichtswinkel der Anschauung anhaften, beengt zu fühlen. Er verfehlt seinen Zweck nicht, wenn er den Gehalt der Dichtung bei der Armut und Einfachheit seines Mittels nicht adäquat verkörpern kann. Denn aus äußeren und inneren Gründen soll er ja nur die Reflexe, die das seelische Leben erfahrungsgemäß in Körper und Stimme mit Notwendigkeit hervorlockt, in seinen Gesten und seiner Deklamation abspiegeln. Kommen diese Reflexe bei ihm nur lebenswahr und vollkräftig an's Licht, so ist es angesichts ihrer Abzweckung gleichgültig, ob sie das Seelische, dessen Abstrahlung sie sind, voll ausdrücken oder nicht. Alles übrige, was eine Kunst der Anschauung sonst noch verkörpern müßte, fällt ohnedem außerhalb des Rahmens von dem, was ihm obliegt. Es wäre ja im Gegenteil schlimm, wenn die theatralische Aufführung die Dichtung überflüssig machen würde. Unter solchen Umständen ist es auch nicht störend, daß der Mime unfähig ist, den anschaulichen Mitteln, mit denen er arbeitet, eine anschauungsgerechte Gestaltung zu geben. Diese Unfähigkeit kommt vielmehr seinen Absichten zu gut. Seine Bilder wollen nichts für sich sein, sie wollen keine selbständige anschauliche Bedeutung haben; sie ordnen sich ganz der Poesie unter, sie wollen nur eine Begleiterscheinung an ihr und nur im Zusammenhang mit ihr erträglich sein; die Dichtkunst soll im Theater allein herrschen und nicht ihre Herrschaft mit der

Anschauung teilen; in ihrem schnellen Vorübergleiten und in all ihrer sonstigen anschaulichen Unvollkommenheit sagen sie uns: wolle hier nicht dein Anschauungsbedürfnis befriedigen, deines Formen- und Farbensinns froh werden und dich an der Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Anschauung erlaben; wir haben unseren Zweck erfüllt, wenn wir das Leben der Dichtungsgestalten mit Kraft und Nachdruck vor deine Seele gerückt haben, wenn wir dir es ermöglicht haben, auch körperlich mit den Gestalten des Dichters zu leben und wenn wir dir das Verständnis des Dichterwortes und seines Gehalts gefördert haben. Die theatralische Aufführung mutet daher auch großenteils wie die um die Anschauungsgesetze unbekümmerte Wirklichkeit an, nicht, wie eine anschauungsgerechte Bearbeitung der Wirklichkeit. Dabei geht es uns, wie im Leben: nur hervorragende Übereinstimmung mit den Bedürfnissen unseres Anschauungsvermögens oder hervorragender Widerspruch dagegen veranlassen uns, unser anschaulich neutrales Sehen zu verlassen und mit unserem Formen- und Farbensinn und unserem Bedürfnis nach anschaulicher Geschlossenheit und Einheit die Dinge zu messen. So müssen sich im Theater Schauspieler und Aufführungsleiter vor dem auffallend Häßlichen in Linien, Bewegung, Farben und Formen hüten, womit sie den anschaulichen Sinn wecken und zugleich beleidigen würden; aber ebenso vor dem auffallend Schönen: die Aufführung des gesprochenen Dramas darf in der Hauptsache kein selbständiges Schönes der Anschauung erzeugen wollen. Wo sie es thut, wo sie sich um schöne plastische Posen, um fein gegliederte Gruppen, um stimmungsvolle Farbenbilder und Lichteffekte müht, erhebt sie das Anschauliche aus seiner dienenden Rolle zum Herrschenden und lenkt die Aufmerksamkeit von der Poesie ab. Das ist aber, es sei denn an gewissen Einschnitten des dichterischen Zusammenhangs und ausnahmsweise, verderblich: denn sie soll das Dichterwort nicht durch Erweckung und Befriedigung unseres Anschauungsvermögens in den Hintergrund drängen oder gar ersetzen, sondern das Bedürfnis nach ihm erregen und die Aufmerksamkeit auf es steigern. Auch hier wird es wieder deutlich, daß die Poesie sich mit eigentlicher Anschauung nicht verträgt. Wohl steigern die anschaulichen Formen der Mimik die Lebensenergie der dramatischen Dichtung auf's wunderbarste. Aber damit das Anschauliche befähigt sei, sich in den Dienst der Poesie zu stellen und ihr gewisse Aufgaben abzunehmen, darf es nicht zum Verweilen bei sich einladen, es muß sich gewissermaßen immer selber wieder vernichten. Nur dieser Selbstentäußerung des anschaulichen Elements ist es zu danken, daß sich in der scenischen Aufführung Poesie und Mimik zum einheitlichen organischen Kunstwerk zusammenschließen.

VII. Abschnitt.

Das Sinnliche ohne Anschauungswert in der Poesie und das Prinzip in direkter Verlebendigung.

Die lange Abschweifung, die wir auf's Gebiet der bildenden Künste und der Mimik unternommen haben, hat ihren Zweck erfüllt, wenn sie uns den grundsätzlichen Unterschied von Poesie und Anschauung aufgedeckt hat. Sie konnte uns zeigen, was es heißen will, einen seelischen Gehalt in sinnlicher Erscheinung so auszudrücken, daß er voll in ihr zur Anschauung kommt und zugleich darthun, daß es dafür keinen andern Weg giebt, als den, den die ruhenden Künste der Anschauung gehen. Erst wenn wir das erkannt haben, gewinnen wir das volle Verständnis für den Wert, den die Befreiung vom Zwang der Anschauung für die Schilderung des innern Lebens in der Poesie hat. Nun erfreut sich aber die Poesie dieser Freiheit nicht bloß im Seelischen, sondern auch im Sinnlichen. Es ist eine Forderung der Anschauungsästhetik, die für die eigentlichen Anschauungskünste ihre gute Berechtigung hat, daß in der Kunst, wie das Seelische versinnlicht, so das Sinnliche zum Anschaulichen erhoben d. h. in allen seinen Formen mit Gehalt durchtränkt werden müsse. Diese Forderung ist für die Poesie verkehrt. Zwar kennt die Poesie im Sinnlichen ebenso wie im Seelischen den Gebrauch einzelner anschaulicher Züge, aber auch im Sinnlichen überwiegt bei ihr die unanschauliche Verwendung. Sowenig bei ihr für's Seelische der Satz gilt, daß in der Kunst alles veranschaulicht werden müsse, so wenig gilt er für's Sinnliche. Zugegeben auch, daß jedem Sinnlichen irgendwie ein Anschauungswert abgewonnen werden kann, so läßt doch der Dichter das unzählige Male gänzlich unversucht. Die sinnlichen Dinge entbehren bei ihm häufig jedes immanenten Gehaltes, ohne daß sie darum unlebendig und unpoetisch würden.

Wir müssen auf ein oben gewonnenes Ergebnis zurückgreifen. (S. 64). Wir haben festgestellt, daß Anschauung (d. h. Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Erscheinung) und Beziehung eines

Seelischen auf ein Sinnliches so verschieden sind, als Immanenz und Transcendenz, und es demgemäß als naiven Irrtum bezeichnet zu meinen, daß das seelische Leben, das irgendwie zu einem Sinnlichen in Beziehung steht, in diesem Sinnlichen seine Veranschaulichung finde. Damit ist nun aber auch die Umkehrung dieses Satzes gerichtet: es kann keine Rede davon sein, daß durch Beziehung auf ein Seelisches das Sinnliche zum Wert eines Anschaulichen erhoben werde. Nie und nimmer erscheint, wo dieses Verhältnis statt hat, das Seelische als der Gehalt, der die Formen des Sinnlichen füllt und sie gewissermaßen von innen heraus getrieben hat oder getrieben zu haben scheint, was doch das eigentliche Wesen der Anschauung ausmacht. Nur mit der falschen Gleichsetzung von Anschauung und Beziehung des Sinnlichen auf Seelisches kann man den durchgängigen Anschauungswert des Sinnlichen in der Poesie aufrecht erhalten. Hat man diesen Irrtum durchschaut, so kann man nicht mehr leugnen, daß das Sinnliche in der Poesie vielfach ohne immanenten Gehalt und mithin unteranschaulich bleibt. Nur muß man alsbald hinzufügen, daß das Sinnliche durch die naturwahre Beziehung auf Seelisches ebenso belebt wird, als dies durch Immanenz des Gehalts in ihm geschieht. Von diesem richtigen Eindruck hat man sich auch da leiten lassen, wo man zwischen beiden nicht zu unterscheiden vermochte. Man hat, wie so oft, Anschauung und Lebendigkeit verwechselt. Man muß also in der Ästhetik ein doppeltes Prinzip der Lebendigkeit des Sinnlichen anerkennen: ein anschauliches direktes durch Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Erscheinung und ein indirektes durch Beziehung auf ein Leben, das in der sinnlichen Erscheinung nicht oder wenigstens nicht in der Weise der Immanenz zum Ausdruck kommt. Es ist thöricht zu wähnen, eine vergilbte Schleife, von der uns erzählt wird, ihr Anblick habe einen alten Junggesellen zu wehmütiger Rührung gestimmt, bekomme durch diese Gefühlswirkung anschaulichen Charakter; aber das ist richtig, daß sie dadurch auf's innigste in ein ihr fremdes Leben hereingezogen wird und daß sie in dieser Anteilnahme an fremdem Leben selbst indirekt lebendig wird.

Die Aufstellung der indirekten Lebendigkeit ist von höchster Bedeutung für das Verständnis des Sinnlichen in der Poesie. Jede Ästhetik, die in irgend einer Form als Wesen des Ästhetischen Leben in seinen Äußerungen bezeichnet, muß erklären, wie die Kunst dazu kommt, dem an sich Unlebendigen und Toten in ihren Darstellungen einen Platz zu gönnen. Man nennt gewöhnlich als einziges Mittel hiezu das, was man den Akt des Lebenleihens heißt. Viele Erscheinungen der Außenwelt sind ja für das Auge des nüchternen phantasielosen Beschauers vollständig leblos. Wenn es

uns in der ästhetischen Betrachtung trotzdem ist, als seien sie von einem geheimnisvollen Leben durchwaltet, wenn in Linien, Licht und Farben, auch wo sie losgelöst sind von der lebendigen Menschengestalt, ein Seelisches zu liegen scheint, wenn jede Raumgestaltung einen Charakter zu haben und aus Interieur und Landschaft eine Stimmung uns entgegenzukommen scheint, so erheben wir nicht ein Leben, das ohne uns schon in den Dingen läge, sondern dieses Leben ist von uns im ästhetischen Beschauungsakt in sie hineingelegt, es ist ihnen von uns geliehen. Aber so bereit auch immer unsere Phantasie ist, diesen Leihakt vorzunehmen und so gebräuchlich diese Form der Verlebendigung des Sinnlichen namentlich in den bildenden Künsten ist, so ist sie doch nicht die einzige und sie würde, zumal in der Poesie, nicht ausreichen, eine volle Lebensdarstellung zu ermöglichen: neben sie tritt als weitere und umfassendere Form der Belebung des Toten die indirekte Lebendigkeit.

Der Unterschied dieser beiden Arten ist, so nah sie sich auch darin zu kommen scheinen, daß beidemal dem Sinnlichen ein ihm nicht gehörendes Leben zugeführt wird, beträchtlich. Durch die Leihung wird der Schein immanenten Lebens geschaffen; geliehenes Leben wird unter dem unbewußten Antrieb der Formen der Erscheinung in diese hineingelegt, es haftet am Sinnenbild, aus dem es uns herauszuschauen dünkt, und erscheint daher als die Seele des Dings selber. Der Leihakt geht so naiv und unbewußt, nach einer so geheimen Nötigung unserer Phantasie vor sich, daß der Ästhetiker kommen und uns umständlich beweisen muß, daß wir den Erscheinungen nur unser eigenes Leben geliehen haben, während wir, so lange wir harmlos genießen, keinen Augenblick zweifeln, daß das Leben, das wir empfinden, jenen Erscheinungen und ihren Formen selbst innewohnt. Das ist bei der durch Beziehung erborgten Lebendigkeit anders: sie kommt nicht unter dem alleinigen Antrieb der sinnlichen Formen des Dings zu stande, sondern auf Veranlassung von Beziehungen, in denen dieses steht; — mit dem Wegfall dieser Beziehungen verschwindet sie sofort — und zugleich vergessen wir keinen Augenblick, daß das Leben, das ihm aus diesen Beziehungen zufließt, ein fremdes, seinen sinnlichen Formen jenseitig bleibendes Leben ist.

Wenn Schillers Johanniter von seinem Roß und seinen Doggen erzählt: „Und als sie jedes recht begriffen, fuhr ich sie her auf schnellen Schiffen", so spürt jeder, wie charakteristisch und lebendig „die schnellen Schiffe" sind: sie malen vortrefflich die leidenschaftliche Ungeduld des Ritters, der nicht schnell genug dem Ort des ruhmvollen Abenteuers zueilen kann. Hier haben wir also einen klaren Fall indirekter Lebendigkeit: der Gegenstand ist lebendig, aber nur durch die Anteilnahme am Leben und Thun eines ihm

Fremden, er ist charakteristisch, aber nicht für seine Art, sondern für die eines andern. Wie verschieden ist die Betrachtungsweise und wie ganz anders der Gehalt „des schnellen Schiffes", wenn Leihung stattfindet! Für diesen Fall müssen wir die sinnlichen Gestaltungs- und Bewegungsverhältnisse des Schiffs in's Auge fassen: wir müssen ihm zusehen, wie es als ein massiver Keil schnellen und sichern Laufs die Wellen durchbricht: dann wird uns scheinen, als dringe es in stolzem majestätischem Kraftgefühl vor. Die Formen, die es in seiner Bewegung bietet, nötigen uns, wir wissen selbst nicht, wie? — ihm diese Eigenschaften, die doch eigentlich nur der lebenden Persönlichkeit angehören, zuzuerkennen und in ihm, mit Siebeck zu reden, ein Analogon personalitatis, ein Ding mit eigener Seele, zu sehen. Beide Betrachtungsweisen sind lebensvoll; aber bei der ersten steht das Sinnliche in fremdem Licht, während es bei der zweiten in eigener Leuchtkraft zu strahlen scheint. So verschieden Eigenlicht und Reflexlicht, so verschieden ist direkte und indirekte Lebendigkeit. Daß diese Verschiedenheit sich auch darin ausprägt, daß beide Arten der Lebendigkeit durch verschiedene Kräfte unserer Seele ästhetisch erhoben werden, die eine, das immanente Leben, fast ausschließlich durch unsere Sinnlichkeit, die andere, die indirekte Lebendigkeit, durch die Erfahrung, wird noch des näheren dargethan werden.

Die indirekte Lebendigkeit muß umsomehr als besondere Art der Verlebendigung anerkannt werden, als sie nicht bloß allein für sich vorkommt, sondern häufig auch im Verein mit der direkten; so schildert uns der Dichter z. B. die Schönheit zusammen mit der Bewunderung, die sie erzeugt. Dieselben sinnlichen Züge geben uns das schwellende Leben der schönen Gestalt zu empfinden, die von uns zugleich als Ursache der trunkenen Gefühle des warmblütigen Beschauers erlebt werden müssen. Und wenn es nach allem Gesagten keines Wortes mehr bedarf, daß die verzückte Bewunderung, die den Beschauer erfüllt, nicht anschaulich wird in dem Bilde der schönen Gestalt, so ist sie doch nicht gleichgültig für die Lebendigkeit desselben; denn diese wird, wie jeder unmittelbar fühlt, um nicht weniges durch die hinzukommende Gefühlswirkung erhöht. Während also das Tote durch die Beziehung auf Leben selbst in's Lebendige gesetzt wird, wird die Lebendigkeit des in sich Gehaltvollen durch solche Beziehung gesteigert und bereichert. Bedenkt man, daß bei dem Beziehungsreichtum der Sprache ein und derselbe sinnliche Zug in den verschiedensten lebensvollen Beziehungen stehen kann, so kann man ermessen, welchen Wert die indirekte Lebendigkeit für die Poesie hat und welche Fülle von Leben sie mit ihrer Hilfe über ihre sinnlichen Schilderungen ausgießen kann.

Der lebensvollen Zusammenhänge und Beziehungen, durch die dem Sinnlichen (mit und ohne eigenen Gehalt) Leben zugeführt

werden kann, unterscheiden wir vier: das Sinnliche dient als Objekt und Stoff, als Mittel und Werkzeug für lebensvolle Handlungen, für Gemüts- und Charakteräußerungen; es erscheint als Ursache und als Wirkung von Seelenerregungen; es ist irgendwie charakteristisch für die Beschaffenheit eines seiner sinnlichen Erscheinung jenseitig gegenüber stehenden Lebens; es bildet endlich die Grundlage, Basis und Voraussetzung für einen sich abspielenden Lebensvorgang.

Die erste der hier aufgestellten Gruppen indirekter Lebendigkeit bedarf kaum einer Erläuterung. Das Schwert, der Stuhl, die Uhrenkette sind an sich zwar nicht lebendig, aber sie werden es, wenn das zornige Ergreifen des Schwerts oder das rächende Zuschlagen mit ihm, wenn das freundliche Darbieten eines Stuhls oder das matte Niedersinken auf ihn, wenn das werbende Schenken einer Uhrenkette oder das verlegene Spielen mit ihr, lebendig ist.

Da alles und jedes in der Welt auf unser Gefühl und durch Vermittlung desselben auch auf unser Begehren und Handeln wirken kann und thatsächlich auch wirkt, so muß in der Dichtung die Verlebendigung durch die seelische Wirkung einen ungemein weiten Umfang annehmen. Der Dichter berührt fast kein Ding und kein Ereignis, das nicht, unter anderm wenigstens, auch in dieser Weise lebendig würde. Er darf dabei unseres bereitwilligen Entgegenkommens sicher sein. Häufig malt er nur die gefühlserregende Ursache und verläßt sich darauf, daß wir in lebhaftem Ineinsversetzen mit der von der Ursache getroffenen Person die Gefühlswirkung selbstthätig nach Maßgabe unserer eigenen Erfahrungen hinzuerleben. Auch dem Nichtigsten kann der Dichter durch die psychische Wirkung poetische Würde geben. Das Aufgehen einer Thüre ist gewiß ein inhaltloser Vorgang. Aber wenn wir mit den im Zimmer Sitzenden es erleben, wie die Spannung auf die Personen, deren Eintreten erwartet wird, durch das Aufgehen der Thüre auf einen Höhepunkt getrieben wird, um durch ihr Erscheinen alsbald befriedigt zu werden, dann glänzt er für uns im frischesten Leben: „Aber die Thüre ging auf; es zeigte das herrliche Paar sich. Und es erstaunten die Freunde, die liebenden Eltern erstaunten“ u. s. w. (H. u. D.). Die belebende Kraft der Wirkung kommt dann namentlich auch der Handlung zu gute und jedes Epos und Drama vermag zu zeigen, wie die Eindrücklichkeit der Handlung desto höher steigt, je kräftiger sie in den Gang der Ereignisse eingreift, je mehr sie sich als vorwärts treibende Potenz der Entwicklung erweist.

Aber die wirkende Kraft, die von der Handlung ausgeht, macht nur eine Seite an ihrer Lebendigkeit aus. Handlungen blicken nicht bloß vorwärts, sondern den Janusköpfen gleich auch nach zurück und ihr Wesen und ihre Bedeutung liegt oft viel

weniger in ihren Wirkungen, als in ihren Ursachen und Zwecken. In dieser Hinsicht üben wir an der Handlung eine doppelte Betrachtungsweise. Nehmen wir unsern Standpunkt im handelnden Subjekt und betrachten wir, wie es auf die Lage, in der es sich befindet, reagiert, was für Zwecke es sich setzt und wie es diese Zwecke mit Hilfe begünstigender Umstände oder im Kampf mit widerstrebenden Mächten durchsetzt, so offenbart die Handlung uns den Charakter, das Streben, die Stimmungen und Leidenschaften dieses Subjekts. Blicken wir mehr auf die Umstände und deren gebietende Gewalt über den Handelnden, so stellt sich die Handlung für unser Empfinden dar als das naturwahre Produkt ihrer Ursachen: diese spezifisch kausale Betrachtung erreicht ihre höchste Kraft, wo sich an der Handlung der Eindruck unentrinnbarer Notwendigkeit erhebt und ihre größte Frische, wo wir die Geburt der Handlung aus dem unmittelbaren Drang der Verhältnisse heraus mit erleben. Nicht jede Handlung fällt unter beide Betrachtungsweisen zugleich. Die kausale mag öfters nur leise mitspielen oder auch einmal ganz ausbleiben; wo sie aber beide vorhanden sind, üben wir sie nicht getrennt von einander, sondern in und mit einander; sie sind auf einander angewiesen. Wir können die Handlung nicht als naturwahres Produkt der Umstände würdigen, ohne den Charakter des Handelnden mit in Anschlag zu nehmen, und wir können die im Handelnden wirksamen Kräfte nicht richtig abschätzen, ohne den Druck der Umstände, die zur Handlung treiben oder der Handlung entgegenwirken, mit in die Wagschale zu legen. Maßgebend und bestimmend für den eigentlichen Charakter der Handlung sind also immer die Motive, falls wir unter diesem Wort die Gesammtheit der psychischen Dispositionen verstehen, die den Antrieb zum Handeln bilden. An ihnen hängt sowohl die charakterisierende Kraft der Handlung, als der Eindruck ihrer Folgerichtigkeit; in ihnen hat sie nach dieser Seite ihr Leben.

Wie verhalten sich nun aber die Motive zur sinnfälligen Handlung? Ist ihr Verhältnis das der Anschauung, das von Seinsuntergrund und Seinsäußerung; oder stehen sie zu einander wie Ursache und Folge? Liegt Immanenz vor oder eine transcendente Beziehung des einen auf's andere? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein; jeder weiß, daß bei zwei Handlungen der äußere Verlauf genau dasselbe Bild darbieten kann, während die Handlungen doch grundverschieden sind, weil sie aus grundverschiedenen Motiven hervorgegangen sind. Die Motive werden eben nicht sinnfällig im Bild des Handlungsvorgangs und sie werden es naturgemäß nicht, weil sie die Ursachen der Handlung sind.

Das ist unmittelbar einleuchtend, wo die Motive sich in weitverzweigter gedehnter Entwicklung aus den verschiedensten Ursachen

geistiger und sinnlicher Art, die sich unter einander bald gefördert, bald einander entgegengewirkt haben, allmählich herausgebildet haben. Wie sollte uns der Anblick des Schwertstreichs, mit dem Kriemhilde Hagen das Haupt abschlägt, in seinen sinnlichen Formen aussprechen können, was alles an ungeheurer Tragik in diesem erschütternden Abschluß einer furchtbaren Verwicklung beschlossen liegt? Man übertreibt nicht, wenn man feststellt, daß im Sinnenbild des Schwertstreichs auch nicht eine Spur von dem Leben zu entdecken ist, das der Handlung im Hinblick auf ihre Motive eigen ist. Anschaulich ist darin nur die Kraftleistung bei der That und dazu noch die Gräßlichkeit dieser That, weiter nichts. Aber auch bei einfachen Motiven ist es deutlich genug. Der König von Thule will im Augenblick seines Verscheidens den Becher der Geliebten vor Entweihung schützen; deshalb wirft er ihn in's Meer. Der Taucher möchte sich die Königstochter, die „vor ihm errötet in zartem Erbarmen", gewinnen: deshalb „stürzt er sich hinunter auf Leben und Sterben". Gretchen geht nur, um Faust zu sehen, aus dem Haus: „nach ihm nur geh' ich aus dem Haus". Niemand kann in den Vorgängen dieser Handlungen, wie er sie sich für's Auge sinnlich ausgestalten mag, die Motive erschauen, ohne die doch diese Handlungen ganz nichtige interesselose Vorgänge sind. Die Motive sind immer nur hinzugedacht.

Weil die Handlung hinsichtlich dessen, worin sie gewöhnlich ihre Bedeutung hat, hinsichtlich ihrer Motive ohne Anschauungsgehalt ist, deshalb ist der Maler so schlimm daran ihr gegenüber. Er muß von vielen Handlungen, zumal mit Motiven vorwiegend seelischen Ursprungs, gänzlich absehen. Das nur nach Faust ausgehende Gretchen ist überhaupt kein Stoff für ihn. Auch mit dem sich hinabstürzenden Taucher kann er nichts anfangen; den König in Thule könnte er uns allerdings in der Thätigkeit malen, in der wir ihn beim Dichter vorfinden; aber er hätte uns dann etwas ganz anderes vorgeführt als der Dichter. Dieser zeigt uns das Gemälde einer bis zum Tode treuen Liebe, der Maler würde uns mit der Feierlichkeit einer großen Staatsaktion bekannt machen und von treuer Liebe bekämen wir nichts zu sehen. Sind die Motive dagegen durch gegenwärtige Vorgänge und Dinge der Außenwelt bestimmt, so kann er sich mit seinem Mittel an die Schilderung der Handlung wagen; aber welch eines umständlichen Verfahrens bedarf er dann noch? er muß uns die ganze Figur des Handelnden mit all ihren Äußerlichkeiten schildern; er darf am Handlungsvorgang die physische Seite, die Anmut oder Energie, mit der sich die physische Bewegung der Handlung vollzieht, nicht unberücksichtigt lassen und was die Hauptsache ist: er muß in den Zügen des Handelnden und eventuell in denen der Nebenpersonen den Charakter der

Handlung und die Stimmung des Handelnden bei der That auszudrücken suchen. Weil der Maler für die Aufgabe, die Stimmung des Handelnden bei der That wiederzugeben, nicht ungünstig gestellt ist, deshalb setzt er sich mit seinen Handlungsbildern häufig kein anderes Ziel als das. Aber man darf sich nicht darüber täuschen, daß damit für die anschauliche Darstellung der Motive noch wenig und unter Umständen sogar nichts gethan ist. Denn die Stimmung, in der die That ausgeführt wurde, kann von dem die Handlung motivierenden Grundgefühl gänzlich verschieden sein. Die That kann in Angst und Entsetzen gethan sein, während die Leidenschaft, die sie veranlaßt und deren Bild sie uns malen soll, Ehrgeiz ist. Aber auch wo die Stimmung bei der That in der Linie der Motive liegt, ist in dieser Stimmung unter Umständen nur ein Teil der Motive beschlossen und noch nicht einmal der für das Leben der Handlung entscheidende. Eine That mag durch Zorn veranlaßt und im Zorn ausgeführt sein; aber sie bekommt ein ganz anderes Gesicht, je nachdem dieser Zorn aus gereizter Eitelkeit oder Geldgier oder aus beleidigter Vaterlands-, Eltern- und Gattenliebe oder aus einer Verletzung der Ehre und des sittlichen Gefühls entsprungen ist. Nur wenn der Maler durch anschaulichen Beziehungszwang die eigentlichen Ursachen und Zwecke der Handlung andeuten kann, kann er der Handlung in Hinsicht ihrer Motive einigermaßen gerecht werden. Der Dichter ist über alle diese Schwierigkeiten hinaus; in seiner fragmentarischen abstrahierenden Art schildert er uns den Handlungsakt allein, ohne daß er uns die Züge der handelnden Person dazu malen müßte, und unbekümmert darum, daß das Sinnliche des Akts in sich keinen Gehalt hat. Denn er giebt ihr ihren Gehalt durch die denkende Beziehung auf die sie verursachenden Motive, die eben als ihre Ursache jenseits ihrer sinnlichen Erscheinung liegen. Es ist bezeichnend für die Poesie, daß ein so wichtiges Glied ihrer Lebensschilderung, wie die sinnfällige Handlung, nach ihren zwei wesentlichsten Seiten, nach denen sie fast allein für den Dichter in Betracht kommt, als Folge ihrer Motive und als Ursache ihrer Wirkungen, ohne Anschauungscharakter ist.

Noch weniger als die eigenen Motive kann ein fremder Wille und fremde Motive, die eine Handlung veranlassen, im Sinnenbild ihres Verlaufs anschaulich sein. Jede Handlung, die auf fremden Befehl oder Wunsch ausgeführt wird, malt in erster Linie die Leidenschaften und die Charaktereigentümlichkeiten dieser fremden Persönlichkeit sowie die Notwendigkeiten, unter denen diese steht, und hat daran in erster Linie ihre Lebendigkeit. Die auf Davids Brief erfolgte Ermordung Urias ist eingegeben durch des Königs stürmische Leidenschaftlichkeit, durch seine wilde Sinnlichkeit, seine

Heimtücke und Grausamkeit. Das alles wird in der Handlung ästhetisch lebendig, wenn wir sie als auf Davids Befehl vollzogen vorstellen; aber in ihrem Sinnenbild ist es nicht; ihre sinnlichen Formen bilden auch keine Handhabe dazu, es in sie hineinzulegen: ein anschauliches Verhältnis von Gehalt und sinnlicher Erscheinung findet nicht statt.

Auch die Beschaffenheit ruhender Gegenstände kann als Produkt von Kräften erscheinen, die an ihnen wirksam gewesen sind. Als Beispiel diene das Bild, das G. Keller vom Hofe des Bauern Marti in Romeo und Julie entwirft: „Um das Haus", heißt es dort, „war nicht eine Spur von Ackerwirtschaft zu sehen, der Stall war leer, die Thüre hing nur in der Angel und unzählige Kreuzspinnen, den Sommer hindurch halb groß geworden, ließen ihre Fäden in der Sonne glänzen vor dem dunkeln Eingang. An dem offenstehenden Scheunenthor, wo einst die Früchte des festen Landes eingefahren, hing schlechtes Fischergeräte, zum Zeugnis der verkehrten Wasserpfuscherei; auf dem Hofe war nicht ein Huhn und nicht eine Taube, weder Katze noch Hund zu sehen; nur der Brunnen war noch als etwas lebendiges da, aber er floß nicht mehr durch die Röhre, sondern sprang durch einen Riß nahe am Boden über diesen hin und setzte überall kleine Tümpel an, so daß er das beste Sinnbild der Faulheit abgab." Man lese die Stelle im Zusammenhang nach und man wird noch deutlicher als an dem kurzen Stück, das wir ausgehoben und mitgeteilt haben, erkennen, wie uns hier in einem einfachen eindrücklichen Bild, wenn man so will, in einem Totalüberblick, die unerbittlichen Folgen zäher Rechthaberei, grimmer Feindschaft und erbitterten Hasses vorgeführt werden sollen. Damit ist freilich das Leben nicht erschöpft, das der Dichter in dieses sein Gemälde hat niederlegen wollen. Die Verhältnisse, die sich der Mensch aktiv oder passiv selbst geschaffen hat, machen sich zum Herrn seines Schicksals; das soll der Leser sich auch hier gegenwärtig halten und deshalb etwas mitfühlen von dem unsäglichen Jammer, der auf denen lastet, die in einer so verlotterten Wirtschaft leben müssen. Und weiter soll er in der Verwilderung von Haus und Hof das sprechende Bild erkennen für die Verwilderung und stumpfe Gleichgültigkeit, in der sein Besitzer dahinlebt.

In dieser letzteren Hinsicht ist das Kellersche Stück ein treffliches Beispiel für die dritte Art indirekter Verlebendigung, die wir festgestellt haben. Als ihre Eigentümlichkeit haben wir bezeichnet, daß ein Sinnfälliges durch seinen Zustand oder durch all das, was sich in der Form der Erinnerung an es knüpft, oder auch durch die Verwendung, in der es steht, charakteristisch ist für die Verfassung eines im fremden und jenseitigen Lebens. Auch

diese Art das Tote in's Leben zu setzen oder vorhandenes Leben zu erhöhen, hat einen breiten Raum in der Poesie. Der Dichter malt die Umgebung, in der der Mensch lebt und die dieser, oft ohne es selbst zu bemerken, in seiner Weise gestaltet; er malt uns seine Wohnung und seine Geräte, die Gestaltung und Anordnung der Gegenstände, welche seine Räumlichkeiten füllen, ja sogar den Aufzug und das Gebahren der Personen, über welche er Gewalt hat, weil diese äußeren Dinge so gut als Mienen und Gesichtszüge, wenn auch in anderer Art, mit dem Stempel seines Geistes geprägt sein können. Die Unordnung in einem Haus, die Vernachlässigung jeglicher Pflege, das Unterbleiben alles Gewohnten mag uns die Apathie und Niedergeschlagenheit lebendig vor Augen stellen, in die ein Unglücksfall die Bewohner des Hauses gestürzt hat. Bei Keller muß Züs Bünzlin (in den drei gerechten Kammmachern) die Schatulle vor uns auskramen, in der sie ihre sonderbaren Lieblingsgegenstände aufbewahrt, an denen so seltsame Erinnerungen kleben und uns auf diese Weise ein Bild ihres Wesens entwerfen, in dem sich Selbstverliebtheit und kleinliche Berechnung, Pedanterie und Verstiegenheit wunderlich mischen. Führt uns Dickens in's Haus der Mrs. Jellibу (im Bleakhause), die vom Spleen der Wohlthätigkeit geplagt ihre Pflichten als Mutter und Gattin gröblich versäumt, so kollern vor uns unbeaufsichtigte Kinder in schmutzigen zerfetzten Kleidern, an denen alle Knöpfe fehlen, die Treppe herunter und machen in höchst eindrücklicher Weise mit den häuslichen Tugenden ihrer Mutter bekannt. Am niedlichen Wagen der Feenkönigin Mab, diesem Meisterstück Shakespearescher Kleinmalerei, spiegelt jede Einzelheit die feine duftgewobene Art der Feen wider und der Götterwagen Homers ist in seiner Herrlichkeit und Stärke derer würdig, die er in den Streit tragen soll. Daß die Wahl des Werkzeugs den Wählenden kennzeichnet, haben uns Schillers „schnelle Schiffe“ gelehrt.

Während in diesen Beispielen indirekter Charakteristik die charakterisierende Kraft der Umwelt und ihrer Gegenstände von einer Einwirkung herrührt, die die charakterisierte Persönlichkeit durch ihr Thun oder durch ihre Unterlassungen auf sie ausgeübt hat, so fällt ein derartiger Einfluß bei der symbolischen Verwendung des Sinnlichen weg. Eine zufällige Ähnlichkeit wird Anlaß, einen Gegenstand als Abbild fremden Lebens hinzustellen. Nun ist das Symbolische allerdings nicht bloß auf das Sinnliche, um das es sich hier allein handelt, beschränkt und überhaupt hat es eine umfassende weitgehende Bedeutung in der ganzen Kunst. Auch das anschauliche Leihen von Leben, von dem oben die Rede war, ist als eine dunkle Form von Symbolik zu verstehen. Aber in unserem Zu-

sammenhang berühren uns diese weitergehenden Formen der Symbolik nicht; hier handelt es sich allein um die bewußte Verwendung des Sinnlichen als eines Trägers symbolischer Beziehungen. Eine solche erfolgt in zwiefacher Weise.

Das einemal hat der Bildgegenstand selber in sich Gehalt und die Gleichsetzung läuft weniger zwischen den Äußerlichkeiten des Verglichenen und des Bildgegenstands, als zwischen ihrem beiderseitigen Gehalt; im andern Fall ist nur das Verglichene lebensvoll, der Bildgegenstand dagegen ohne Leben; aber durch äußere Ähnlichkeit wird er zum Symbol von jenem und nimmt durch diese Gleichsetzung an dessen Gehalt teil und wird allein durch solche indirekte Verlebendigung existenzberechtigt in der Kunst. In der ersten Form als Gehaltssymbolik ist das Symbolisieren allen Künsten gemein. So sehen wir etwa bei dem großen Meister tiefsinniger Symbolik, bei Klinger, wie schwellende Wogen, die in wunderbarem Rhythmus dahinstürmen, Rosen vor eine Klippe tragen, auf der ein Frauenhandschuh liegt. Das Blatt ist rein für sich ohne jede symbolische Beziehung genommen, eine Landschaft von entzückendem, herzbezwingendem Gehalt für jeden, der die Natur mit seelenvollem Auge zu betrachten vermag. Allerdings muß sich der harmlose Beschauer befremdet fühlen durch den Handschuh, dem so aufdringlich für die Anschauung die Wogen zustürmen, wie durch die Rosen, die sie tragen; aber das Rätsel löst sich, sobald man erkennt, daß man im Gehalt des Naturvorgangs, im wallenden Überströmen der Wogen, das wallende Überströmen des Herzens anschaut, das seine Blüten in jauchzendem Überschwang der Geliebten zu Füßen legt. In solchen Stücken findet gewissermaßen eine doppelte Symbolik statt. Es ist unbewußte naive Symbolik, wenn in die Natur Leben und Stimmung gelegt wird und dieses symbolisch in sie gelegte Leben wird dann wieder zum bewußten beabsichtigten Symbol für ein Gefühlserlebnis des Menschenherzens. Beim Dichter wird man ähnliches finden: er zeichnet uns eine stimmungsvolle Landschaft; aber diese Landschaft soll nicht allein um ihrer selbst willen genossen werden, sie soll uns zugleich die Stimmung seiner Figuren oder die Atmosphäre, in der seine Handlung sich bewegt, nahe bringen.

Doch ist der Dichter schon in dieser Art des Symbolischen dem Künstler unbedingt überlegen dank seines Mittels. In den außerpoetischen Künsten ist die Symbolik immer eine Art Überschreitung der Schranken, ein Übergang aus dem Vollanschaulichen in's poetische Vorstellen. Der Künstler kann ja die symbolische Beziehung mit seinem Mittel nicht ausdrücken; der Beschauer muß sie von sich aus hinzudenken und daher versucht sich der Künstler, wo er sich im Symbolischen ergeht, mit seinem anschaulichen Mittel an

einer Aufgabe, die er mit ihm doch nicht ganz bewältigen kann. Anders der Dichter: er bleibt mit dem Symbolischen vollständig im Rahmen seiner Kunst, der die vorstellende Beziehung so wesentlich ist; er allein kann in seinem Mittel auf den gemeinten Gegenstand hinweisen und die symbolische Beziehung an allen einzelnen Zügen des Bildes durchführen. Aber auch wenn er die Beziehung nur leise andeutet oder gar sie gänzlich unberührt läßt, so verschlägt das bei ihm nichts. Denn es gehört auch sonst zu der Eigentümlichkeit der Rede, daß sie im Vertrauen auf unsere Absicht des Verstehens Beziehungen stillschweigend übergeht, die wir dann auf Grund des gegebenen Sinns und der gegebenen Zusammenhänge selbstthätig hinzuergänzen müssen. Ja diese beziehende Selbstthätigkeit ist im Vorstellungsprozeß von höchstem Reiz und der Dichter darf sie daher ungescheut auch am Symbolischen walten lassen. Nirgends laufen daher auch so zahlreich wie in der Poesie bald in offenerer, bald in versteckterer Weise die Fäden symbolischer Beziehungen. Und wenn die symbolische Beziehung unzweifelhaft einem an sich gehaltvollen Zug oder Bild einen starken Zuwachs an Lebendigkeit bringt, so tritt das am eindrücklichsten und am ungestörtesten in der Poesie zu Tag. Denn in der bildenden Kunst wird die Bereicherung, die gewiß auch gespürt wird, wieder einigermaßen wett gemacht dadurch, daß sie doch im Grunde außeranschaulichen Ursprungs ist. Das Nichtsymbolische ist in ihr das anschaulich Vollkommenere und Klinger ist im Recht, wenn er die symbolische Darstellung hauptsächlich den graphischen Künsten, die sich durch ihren Verzicht auf die Farbe dem Gedankenhaften nähern, vorbehalten wissen möchte. Der Dichter dagegen überschreitet mit der Symbolik nie die Art seines Mittels; bei ihm allein ist daher die Symbolik Vollkunst.

Nun geht der Dichter aber auch inhaltlich über den Künstler weit hinaus. In der Gehaltssymbolik erlaubt ihm sein unanschauliches Mittel, Bilder zu schaffen, die ihm der Künstler nicht mehr nachmachen kann; er verfügt ja nicht bloß unbeschränkt über den Gehalt der Bewegung, die der Künstler nur in sehr bestimmten Grenzen nachbilden kann, sondern er hat auch die vermenschlichende Beseelung und Vergeistigung der Natur im Besitz, die alles Anschaubare hinter sich läßt, und außerdem kann er Dinge als Symbole hinstellen, die den Gehalt, den sie für sich haben, nicht in der Weise der Anschauung, sondern in der Art indirekter Verlebendigung an sich tragen. In Goethe's genialer Allegorie „Mahomeds Gesang“ ist Sinnliches und Seelisches bunt gemischt und das Sinnliche besteht fast ganz aus Zügen der Bewegung und Handlung, die nur selten den Charakter der Anschauung d. h. der Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Form tragen. Ist doch das Leben

des Stroms zumeist aufgezeigt in den segensvollen Wirkungen, die er schafft.

Beim Künstler sodann muß das symbolische Bild in sich möglichst gehaltskräftig sein, denn allen Gehalt, den er mit seinen Mitteln aussprechen kann, kann er allein im Anschauungsbild des Symbols geben. Der Dichter braucht sich um ein solches Bild nicht zu mühen, denn er kann dank der metaphorischen Verwendbarkeit der Sprache Bild und Gemeintes durcheinander fließen lassen und dem Bildgegenstand weit über das in ihm etwa vorhandene Leben hinaus eine Fülle von Leben zuführen dadurch, daß er in ihn beseelend und vermenschlichend das Leben des verglichenen Gegenstandes einträgt, so daß schließlich beide, das eigene und das fremde Leben in eins verschwimmen. Goethe läßt durchblicken, daß ihm die Entwicklung der Quelle zum Strom Symbol ist für die Kräfteentfaltung des Genius und nun erscheint in seiner Darstellung der Fluß selber wie ein wunderbar herrlicher Genius.

Und dann thut der Dichter noch einen Schritt weiter, den ihm der Maler vollends nicht nachmachen kann. Wollte dieser es versuchen, das anschaulich Gehaltlose durch symbolische Beziehung auf einen lebensvollen Inhalt zu adeln, so würde er einer leeren und öden Allegoristerei verfallen: denn der Maler kann nichts ohne die gehalterfüllte Sinnenerscheinung. Dem Dichter dagegen macht es sein beziehendes Mittel leicht diesen Weg zu gehen. Träume und Visionen, die ohne symbolische Bedeutung gar keinen Sinn und Gehalt haben, sind ihm gern verwendete Mittel der Stimmungsmalerei und an jeden kleinen ärmlichen Gegenstand oder Vorgang kann er eine symbolische Beziehung knüpfen, durch die mit einem Schlag das Nichtssagende eine überraschende Lebendigkeit erhält. — Eine Frau verbrennt im Kamin die Briefe ihrs ungetreuen Liebhabers; aus den Flammen fließt der Siegellack, mit dem die Briefe gesiegelt waren, in breitem rotem Strome. Der Dichter fügt bei: es war ihr, als sähe sie, „das eigene Herzblut fließen“ (Maupassant). Welch' erschütterndes Herzeleid spricht nun auf einmal aus dem Zug, der uns vor der symbolischen Beleuchtung so gar nichts zu sagen hatte! Freilich trägt zur eindrücklichen Lebendigkeit dieser Symbolik noch ein weiteres bei: der symbolische Vergleich stellt sich hier nicht dar als freies Spiel des Dichters; wir erleben es vielmehr mit, wie er sich in psychischer Nötigung als Wirkung der ganzen Situation im Kopf der beteiligten Dichtungsgestalt erhebt: wir sehen ihn vor unsern Augen geboren werden und nun da er da ist, da wir im fließenden Siegellack das Herzblut der unglücklichen Frau fließen sehen, erschrecken wir mit ihr über die Entsetzlichkeit des Anblicks. So vereinigt sich hier die charakterisierende Kraft des Symbolischen mit der kausalen Ver-

lebendigung in ihrer zwiefachen Gestalt zu einer unvergleichlich packenden Wirkung.

Als Kunst des überanschaulichen Gedankens besitzt die Poesie des weiteren die Fähigkeit, das Sinnliche nicht bloß zu schildern wie es ist, sondern auch wie es dem jeweiligen Betrachter erscheint. Was solchen Bildern der Außenwelt an objektiver Treue gebricht, das holen sie durch subjektive Wahrheit wieder herein: sie haben denn auch ihr Leben in dem, was wir aus ihnen von dem auffassenden Subjekt erfahren, dem sich unter dem Einfluß seiner Besonderheiten und Stimmungen die Linien der Dinge verschieben und die Farben der Wirklichkeit vertauschen. Gretchen malt sich, wenn sie Faust malt. Aber weil Fausts Bild uns Gretchens schwärmerisches Entzücken so getreulich offenbart, deshalb ist es ein Stück lebensprühender Poesie.

Die letzte der von uns aufgestellten Formen indirekter Lebendigkeit begegnet uns da, wo die Scenerie, auf der sich die Geschehnisse abspielen, den Schimmer von Leben, den auch sie braucht, dadurch erhält, daß sie lebensvollem Geschehen als Unter- oder Hintergrund dient. Freilich stehen wir damit vor der ärmsten und schwächsten Form indirekter Verlebendigung. Ergeht sich der Dichter breiter in Schilderungen dieser Art, so würde er über die Maßen hart und unpoetisch bleiben, wenn er sie nicht mit weiteren Elementen der Lebendigkeit ausstatten würde. Diese bieten sich ihm hier besonders leicht und bequem dar. Er verschlingt die Scenerie aufs engste mit dem auf ihr sich abspielenden Lebensvorgang und läßt ihn in den Formen, die er annimmt, durch sie bestimmt sein. So muß die Scenerie ihm helfen, die auftretenden Personen zu charakterisieren: die Mutter läßt sich's in ihrer Liebe nicht verdrießen, weite Räume, den Garten hinterm Haus, den Weinberg und die Felder zu durcheilen, um den vom Vater gekränkten Sohn aufzusuchen und zu trösten; aber sie vergißt über der Mutter die Hausfrau nicht. Der Garten schafft die Gelegenheit: sie stellt die Stützen der Bäume zurecht und nimmt Raupen vom Kohl weg (Hermann und Dorothea). Oder wird die Scenerie zur Ursache: sie weckt Gefühle und Entschlüsse; sie macht Handlungen nötig oder beeinflußt ihre Durchführung, ja sie wird durch einzelne Zufälligkeiten ihrer Gestaltung oder ihre allgemeine Beschaffenheit zum Schicksal. Man kann sich nicht leicht etwas prosaischeres denken als die Lage und Konstruktion der Balken eines Kirchturms. Aber in Otto Ludwigs ergreifender Schieferdeckergeschichte „Zwischen Himmel und Erde“ giebt die Lage der Bretter in der Turmstube, ihre Breite, der Ort, wo sie angebracht sind, die Richtung, in welcher sie laufen, der tragischen Situation ihre entscheidende Wendung. In einer andern Scene derselben Novelle ist

die Kirchturmspitze der Ort der Handlung. Sie brennt und der Held der Erzählung, der Schieferdecker Apollonius, unternimmt das Wagnis, sie zu löschen. Wieder sind es die Balken, Sparren und Nägel des Schieferdaches, an denen buchstäblich sein Schicksal hängt, an denen sich sein bewundernswürdiger Mut und seine kaltblütige Umsicht entfaltet, die seine Gedanken in Bewegung setzen und seine Entschlüsse und Handlungen bestimmen, und wenn ihm schließlich das Bewußtsein, schwindelfrei in der schwindelnden Höhe des Kirchturms an schwankender Leiter zu schweben, die Seele von schwerem Druck und Ermattung befreit, so wird ihm der Ort der Handlung zum Schicksal. In solch reichem Zusammenhang erhalten die harten poesielosen Realitäten der äußeren Wirklichkeit das poetische Bürgerrecht.

Des weitern darf man nicht vergessen, daß der Dichter der Scenerie und namentlich der Landschaft eine eigene Seele leihen und sie so in eine Lebendigkeit setzen kann, die ihr scheinbar von Haus aus vor jeder Beziehung innewohnt. Fügt er dazu noch seine Beziehungen, so schafft er Bilder von besonders kräftigem Leben. Er zeichnet uns eine Landschaft, die heitere Wonne atmet und eine andere, in der düstere Melancholie brütet: aber in diesen Landschaftsbildern malt er uns zugleich in einfacher Symbolik die Stimmung des Menschen, der sich in der Landschaft bewegt, und wenn er diesen nun wieder selbst unter den Einfluß der Landschaft und ihrer Stimmung geraten läßt, so gewinnt er damit für sein Bild eine weitere lebenspendende Beziehung.

Überhaupt führt der Dichter, da das Beziehen seinem Mittel so wesentlich ist, uns selten Züge immanenten Lebens vor, ohne ihre Lebendigkeit durch Beziehung zu steigern. Schiller hat die wilde Erhabenheit der Naturmächte im Meeresstrudel, die verderbendrohende Schrecklichkeit niedrig-organisierter tierischer Kraft im Lindwurm wunderbar im Bild ihrer Erscheinung herausgestellt. Aber dieses immanente Leben bekommt doch seine poetische Größe erst dadurch, daß sich an diese gehaltvollen Erscheinungen Wirkungen aller Art knüpfen und namentlich dadurch, daß sie Persönlichkeiten zum Schicksal werden. Die Körpergestaltung des Menschen und ihre charakteristische Beschaffenheit wird zumeist so geschildert, daß sie zugleich in den lebendigen Zusammenhang der Verkettung der Ereignisse hereingenommen wird. Der Dichter nötigt uns, in der vergrämten Miene und dem zerlumpten Gewand eines Alten die Hand des Schicksals zu erkennen, die ihn gekennzeichnet hat; er malt die Schönheit zusammen mit der Bewunderung, die sie erzeugt, und läßt finstere Züge zugleich abstoßend wirken. Und wie oft wird bei ihm die Schönheit zum Verhängnis für ihre Besitzerin, wie nicht minder für den, der in ihre Zauberkreise geraten ist?

Die indirekte Verlebendigung kommt dem Sinnlichen überall aus seinem Zusammenhang mit seelischem Leben. Doch darf eine Ausnahme nicht übersehen werden. Unter das ästhetisch-Lebendige gehört nicht bloß das seelische Leben und die organisch-gestaltende Kraft, sondern auch die physische (dynamische) Kraft. Diese bekundet sich teils in der Weise der Immanenz, wie z. B. im Himmelsgewölbe oder im Wogen und Branden des Meeres und im Tosen des Sturmes, teils äußert sie in ihren Wirkungen ihre erhabene Lebensfülle. Indem die Wirkung Zeugnis ablegt von der Art und Stärke dieser Kraft, bekommt sie Teil an ihrer Erhabenheit und hat daran eine unvergleichlich hohe und kraftvolle Lebendigkeit. Man höre Goethe im Faust:

„Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert."

Oder man lasse sich von Uhland das Verderben erzählen, das vom Fluch des Sängers gewirkt über den Verächter des Sängertums hereinbricht:

„Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört:
Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind zerstört" u. s. w.

Nirgends ist in diesen und ähnlichen Schilderungen das Verhältnis zwischen dem Gehalt und dem Sinnlichen das der Anschauung und doch welch' herrliche Großheit ist es, zu der sie sich erheben.

Wo die Träger der physischen Kraft sittliche Persönlichkeiten sind, muß die Energie, mit der sich die physische Kraft in ihren Wirkungen bekundet, oft zur Charakterisierung der Energie dienen, mit der die Persönlichkeiten ihre Zwecke verfolgen oder sich ihren Leidenschaften hingeben.

„Er blickte her, da wankte die Erde,
Des Himmels Grundfesten erbebten
Und schwankten hin und her, weil er ergrimmt war"

heißt es in einem Psalm (18, 8) von Jahve. In Gottfr. Kellers „Romeo und Julie" begegnen sich die beiden verfeindeten Väter der Liebenden auf einem schmalen Steg und fallen sich in ihrer Erbitterung wütend an: „einer suchte den andern über das knackende Geländer in's Wasser zu werfen". Warum ist das „knackend" von so eindrücklicher Lebendigkeit? Offenbar, weil es uns als Wirkung das Maß der von den beiden Ringenden aufgewandten Körperkraft und damit zugleich die Heftigkeit ihres

Grolls aufdeckt. Denn es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Lebendigkeit steigt, wenn die physische Kraftentfaltung einen seelischen Untergrund erhält.

In der Festsetzung indirekter Lebendigkeit liegt eine Schwierigkeit, die nicht ungelöst bleiben darf. Es ist ein unbestrittener Grundsatz, daß im Kunstwerk nichts Totes sein darf, daß jedes, auch das kleinste Glied an ihm, von Leben durchdrungen sein soll. Für eine Kunst mit successivem Mittel heißt das, sie darf dem Hörer nicht Züge vorführen, die sich erst hintendrein, im Rückblick von dem später Berichteten aus, als lebensvoll erweisen, während sie im Augenblick ihres Auftauchens als tot erscheinen. Jeder einfache Satz und in reicher entwickelten Sätzen, jedes selbständige Satzglied muß also für sich, d. h. wie es bei der Sprache selbstverständlich ist, zusammen mit allen den Beziehungen, die es mit dem Vorangegangenen verknüpfen, als lebendig empfunden werden. Fallen dann von hintenher noch weitere Lichter des Lebens auf einen Zug, so wird ihm das trefflich zu statten kommen; aber zunächst muß er einmal in sich und seinen schon vorhandenen Zusammenhängen ein Lebendiges enthalten. Wie nun, wenn der Dichter, wie es beim konsekutiven Verfahren der Sprache natürlich ist, zuerst einen Gegenstand oder Vorgang erwähnt und dann erst hintendrein und mitunter oft recht spät die Beziehung nachträgt, in der er sein Leben hat? wie, wenn er etwa Ursache und Wirkung — und diese Schwierigkeit entsteht nicht bloß bei den Ursachen sinnfälliger Art — nicht in einem Gedanken zusammenfaßt, was ihm ja die Sprache gestattet sondern wenn er die Wirkung der Ursache folgen läßt, und das bisweilen in weitem Abstand? Müssen dann nicht tote Strecken in der Poesie entstehen, die erst nachträglich in Leben gesetzt werden?

Dieser Gefahr wird schon dadurch einigermaßen begegnet, daß Züge und Umstände, die erst von den kommenden Ereignissen ihre volle Beleuchtung erhalten, doch in ihrer Mehrzahl auch noch an andern Formen der Lebendigkeit teilnehmen, die dann einstweilen Ersatz sein müssen, bis die andern lebenschaffenden Momente zur Geltung kommen. Dann aber ist, wie schon bemerkt, unser Gefühl ungemein beweglich und wo es nur im geringsten gerufen wird, jederzeit bereit mitzuschwingen. In vielen Fällen darf es der Dichter ja uns und unserer Phantasie überlassen, aus der Ursache die Gemütswirkung selbstthätig zu entbinden. Aber auch wo er die Wirkung in besonderen Zügen nachträgt, fühlen wir ihm voraus und beleben durch unser Vorgefühl der Gemütswirkung die Ursache. Der Dichter male uns immerhin eine elende Hütte in aller ihrer Ärmlichkeit, ohne uns anzudeuten, auf wessen Seele diese Umgebung drückend lasten wird; so empfinden wir vorläufig einmal beding=

ungsweise, wie dieses Milieu wirken müßte, falls Persönlichkeiten unter seinen Einfluß geraten würden.

Im Fortschritt der Dichtung werden wir dann immer bekannter mit den Handelnden, mit ihrem Charakter, mit ihren Stimmungen und Leidenschaften. Wir sind also mit den aufeinander und gegeneinander wirkenden Kräften vertraut und durch lebhaftes Versetzen in die vorhandene Lage im stande, nicht nur vorherzufühlen, sondern auch den ferneren Gang der Ereignisse fühlend vorherzuahnen. Diese Vorherahnungen sind bald bestimmter bald unbestimmter: das einemal wissen wir, wie die betreffende Person auf eine Wahrnehmung oder auf eine Nachricht, auf einen Gegenzug der Mithandelnden oder auf eine an sie gestellte Zumutung reagieren wird, wir sind auch wohl beim Eintritt eines Ereignisses dessen gewiß, daß damit die Katastrophe fertig und das Schicksal besiegelt ist, das anderemal spüren wir nur, daß mit dieser Wendung ein Konflikt gegeben ist, ohne daß wir seine Formen oder seinen Verlauf vorerst schon genauer erkennen könnten, oder haftet sich an einen Zug auch nur die unmittelbare Überzeugung, daß er den, der von ihm berührt wird, zu einer Gegenwirkung reizen wird und reizen muß. Aber gerade in diesen Eindrücken empfinden wir das betreffende Ereignis als Ursache und darauf kommts für seine Lebendigkeit an.

Die Vorahnungen des Kommenden, mit denen wir die Entwicklung der Dinge begleiten, sind kein willkürliches Spiel unserer Einbildungskraft, sondern sie sind mit Notwendigkeit hervorgetrieben durch die Spannung, in die uns die Bereitwilligkeit unbedingten Nacherlebens versetzt. In der Spannung haben wir den subjektiven Gefühlsreflex und die Gefühlsgewißheit dafür, daß ein Zug für sich unbefriedigend ist, daß in einen gegebenen Zusammenhang Kräfte eintreten und in ihm aufeinander stoßen, die zu einer Weiterentwicklung drängen. Die Spannung ist daher für sich allein ein hervorragendes Prinzip indirekter Verlebendigung und deshalb auch da geeignet in die Lücke zu treten, wo uns noch gar kein Anhalt gegeben ist, in welcher Weise sich die Dinge entwickeln, wo also jedes bestimmtere Erwarten unmöglich ist. Gesetzt, der Dichter beginnt damit den Schauplatz einer künftigen Handlung zu schildern, gesetzt, er läßt gänzlich unbekannte Personen zusammentreffen und macht uns mit Umständen bekannt, deren Sinn uns zunächst noch unklar ist, so warten wir mit einer jedes bestimmten Inhalts entbehrenden Spannung, was für eine Handlung sich auf dem Schauplatz entfalten, was für Geschicke sich mit diesem Zusammentreffen entspinnen und was für ein Wert diesen Umständen für den Gang der Ereignisse zukommen wird; aber eben in dieser Spannung drückt sich aus, daß wir mit dem betreffenden Gegenstand

in seiner Isolierung nichts anzufangen wissen, daß er uns nur wichtig und wertvoll sein kann als Unterlage, Voraussetzung oder Ursache von Lebensvorgängen und so dient die Spamung als subsidiäres Prinzip indirekter Verlebendigung, bis wir mit dem Seelischen selber bekannt werden, in dessen Licht der vorausgeschickte Zug in Wirklichkeit lebendig wird. Wenn Goethe in der Braut von Korinth erzählt: „von Korinthus nach Athen gezogen kam ein Jüngling, dort noch unbekannt", so müßte uns diese Thatsache ästhetisch tot erscheinen, wenn wir sie nicht als das primum movens eines Schicksalsverlaufs aufzufassen das Recht hätten und als solches kommt sie für unsere Empfindung — nicht bloß für unseren Verstand, was gänzlich ungenügend wäre — zum Bewußtsein in der Spannung, mit der wir dem Interessanten, Erregenden entgegensehen, wozu dies alltägliche Geschehnis in dem vom Dichter erzählten Fall muß den Anstoß gegeben haben. Dieser Spannung überlassen wir uns aber lediglich im Vertrauen auf den Dichter, von dem wir überzeugt sind, daß er uns mit belanglosen Geschehnissen und Zufälligkeiten nicht belästigen wird, weshalb es auch schlimm für den Dichter ist, wenn er dies Vertrauen täuscht.

Die überragende Bedeutung, die die indirekte Verlebendigung für die Verwendung des Sinnlichen durch den Dichter hat, läßt es auf's neue erkennen, welch schlimmer Irrtum es ist, zu wähnen, das Dichterwort bekunde sich dann in seiner Kraft, wenn es in unserer Phantasie aufquelle zu innern Wahrnehmungsbildern. Unter den sinnlichen Zügen und Wendungen des Dichters haben 90 von 100 ihr Leben nicht im Anschaulichen und von den übrig bleibenden kaum einer allein darin. Poetisch auffassen heißt nicht die Andeutungen des Dichters zu sinnlichen Vollbildern ausgestalten, sondern den Beziehungen, in denen die Dinge stehen, nachgehen und sie für die Empfindung wirksam machen. Mephistopheles wirft im Gespräch mit Faust gelegentlich einmal ein reizendes Bild Gretchens hin:

„Die Zeit wird ihr erbärmlich lang;
Sie steht am Fenster, sieht die Wolken ziehn
Über die alte Stadtmauer hin.
Wenn ich ein Vöglein wär! so geht ihr Gesang
Tage lang, halbe Nächte lang.
Einmal ist sie munter, meist betrübt
Einmal recht ausgeweint,
Dann wieder ruhig, wie's scheint,
Und immer verliebt."

Aber man glaube nicht, die Stelle sei erschöpft, wenn man von ihr sich geben läßt, was sie aus ihrem Zusammenhang gerissen so geradehin zu bieten scheint: ein Stimmungsbild von Gretchens Sehnsucht; sie ist viel reicher. Was hier von Gretchen

erzählt ist, gehört dem Zusammenhang einer tragischen Verwicklung an und hat daher Voraussetzungen und Folgen. Zugleich ist der Erzählende Mephistopheles und der, dem erzählt wird, Faust. Das sind die Richtpunkte, an denen sich unser Verständnis orientiert. Wir erfahren durch den Bericht des Mephistopheles, wie die vorangehenden Ereignisse auf Gretchen gewirkt und begreifen ihren bejammernswerten Zustand als die Folge von Fausts Entfernung, der in banger Furcht vor dem Abgrund, dem seine Liebe zutreibt, in Wald und Höhle geflohen ist, die Glut seiner Leidenschaft in der Tiefe einsamer Betrachtung zu kühlen. Und Mephistopheles malt die Leiden des armen Mädchens recht eindrücklich und recht einschmeichelnd, so recht con amore aus. Er hat seine Zwecke dabei: Faust soll sich als der Grausame vorkommen, der die Qual ungestillter Sehnsucht über sie gebracht, er soll von neuem berückt werden vom Zauber ihrer Anmut; er soll zurück in die Arme des süßen Geschöpfs, aus denen er sich in schwerem Entschluß losgerungen. Jeder kleine Zug der Schilderung ist darauf berechnet; so wird uns am Bild Gretchen Mephistopheles lebendig. Wir sehen ihn an dem Werk, das ihn durch die ganze Tragödie beschäftigt, Fausts Geist von seinem Urquell abzuziehen. Aus der Anmut und herzlichen Wärme des Bildes, das er doch mit so kaltem Herzen entwirft, tritt uns die teuflische Lust am Zerstören und die Feinheit, mit der der geniale Teufel dabei zu Werke geht, erschreckend entgegen. Und dann kennzeichnet es den alten Schalk noch besonders trefflich, daß er, wo's der Zweck verlangt, auch die Minneflöte zu blasen versteht. Und wie wird nun die Thatsache, die Mephisto berichtet und die Art, wie er sie berichtet und der Umstand, daß er es ist, der sie berichtet, auf Faust wirken? Wir fühlen es im Augenblick: er muß sich tief unglücklich vorkommen. Das Bild Gretchens wird ihn von neuem berücken; er wird seine Härte bedauern, es wird ihn mit magischer Gewalt zu ihr zurückziehen, um wieder gut zu machen, was er an ihr verbrochen, und doch wird er ahnen, warum sein teuflischer Ratgeber ihm keine Ruhe läßt und Sinnenlust und Seelenfrieden werden sich in schwerem Zwiespalt in seiner Seele streiten. So wächst der Gehalt des Bildchens weit über alles hinaus, was es uns direkt zu sagen scheint: es führt in seinen Beziehungen eine staunenswerte Fülle von Leben mit sich. Es ist eingereiht in den großen Zusammenhang tragischen Geschehens, es enthüllt Zwecke und Leidenschaften, es erzählt von Wirkungen der Vergangenheit und ruft selber neue hervor; es malt nicht bloß auf's feinste Gretchens Stimmung, sondern ebenso fein des Mephistopheles Charakter und läßt uns etwas ahnen vom schweren Kampf in Fausts zerrissener liebender Seele; eben darum ist es so echt poetisch: denn die Fülle der Be-

ziehungen ist das eigenste Gebiet der Poesie: darin erschließt sie den Reichtum und die Vielseitigkeit des Lebens.

Wie ganz anders steht es damit in den bildenden Künsten! Man denke sich das Gretchenbild oder den Hof des Bauern Marti oder den Sturm im Walde gemalt, soweit sie überhaupt gemalt werden können und der Unterschied ist mit Händen zu greifen: das gemalte Gretchen wird uns zwar von seiner Sehnsucht erzählen, aber was wir am Gretchenbild der Dichtung von Ursachen und Folgen, von Zwecken und Wirkungen, von Stimmungen Fausts und Charaktereigentümlichkeiten Mephistopheles' erleben, wird spurlos verschwunden sein. Im gemalten Hof würden wir die Tragik allgemeiner Vergänglichkeit und den Sieg der Natur über die Werke der Menschenhand, die Rückbildung des Regelmäßigen und menschlich Zweckvollen in's ungeregelte zwecklose Kräfteleben der Natur anschauen. Darin liegt ja der anschauliche Reiz jeder Ruine. Wir würden das Leben suchen, das in den Formen der Erscheinung des zerfallenen Hofes selber zu Tag tritt. Der Dichter umgekehrt drängt das immanente Leben, das das Bild des angeschauten Hofes darbietet, gänzlich zurück; ihn interessiert der Hof um des fremden Lebens willen, dessen Art an seinem Aussehen erkennbar ist: er muß ihm Zeuge sein für die Verlumptheit seines Besitzers und für das Walten der Schicksalsmächte, denen der Hof mitsamt seinem Besitzer verfallen ist. Und diese Beziehungen, die in der Poesie voll warmen Lebens sind, würden kalte Reflexion, wenn wir sie ins Gemälde hineintragen wollten. Der gemalte Sturm endlich würde uns die Melancholie der zerrissenen Formen vom Wind gepeitschter und niedergeworfener Bäume vor Augen führen; wieder würden wir eine Betrachtungsweise pflegen, die der Dichter nicht hat zur Geltung kommen lassen und das Leben des Bildes in seinem immanenten Gehalt suchen, wo es der Dichter in der transcendenten Beziehung auf die Ursache, auf die physische Übergewalt des Sturms gesehen hat. Physische Kraft kann der bildende Künstler in ihren Wirkungen überhaupt nur dann zeigen, wenn er sie zugleich in ihren immanenten Äußerungen, in der Gestaltung und Kräfteanspannung des die Wirkung verursachenden Körpers abbilden kann, also im wesentlichen nur, wenn die Wirkung von Menschen, menschenähnlichen Wesen und Tieren ausgeht.

Aber wenn auch soviel feststeht, daß der Malerei viel versagt ist, was der Poesie erlaubt ist, so ist damit doch über ihre Stellung zur indirekten Lebendigkeit noch wenig gesagt. Nun haben wir ja gesehen, daß die Malerei durch anschaulichen Zwang uns zum Vollzug von Beziehungen veranlassen kann: sie ist im Besitz der Beziehung. Und wenn wir nun oben hauptsächlich darauf geachtet haben, was die Malerei für die Schilderung des

seelischen Lebens und aller Zusammenhänge, in denen Menschenthun und Treiben steht, durch die Beziehung gewinnt, so interessiert uns hier die Frage, wie sich die Malerei zu dem in der Natur Toten und immanenten Lebens Baaren, das sie doch auch nicht von ihren Schilderungen völlig ausschließen kann, verhält und da besteht kein Zweifel, daß sie es hereinnimmt und hereinnehmen kann, soweit es indirekt lebendig ist, d. h. sofern es in den von ihr herausgegriffenen Lebensvorgang hineingehört und mit ihm Zusammenhang hat in einer der erwähnten Formen.

Auch bei ihr verwächst, was Werkzeug, Stoff und Objekt eines Thuns ist, mit diesem Thun zu einem ungetrennten Lebensakt. Und dieser Gesichtspunkt erweitert sich in der Malerei dahin, daß das Sinnliche nicht bloß lebendig wird, wo es in einen seelisch-körperlichen Lebensakt verflochten ist, sondern auch da, wo es die physische Kräftegestaltung und die physischen Bewegungsverhältnisse des Körpers bestimmt und motiviert. Das Buch ist nicht bloß lebendig, weil es dient, den Akt gedankenvollen aufmerksamen Lesens darzustellen oder weil es das geistig bedeutende Haupt des Mannes, in dessen Händen es ist, als das eines Gelehrten charakterisiert, sondern einfach auch deshalb, weil es getragen werden muß und so ein Motiv für die physische Körperhaltung abgiebt. Und das Gleiche gilt vom Stuhl, auf dem, und vom Tisch, an dem gesessen wird. Die kausale Lebendigkeit kennt die bildende Kunst in ihren beiden Formen; das Unlebendige wird lebendig dadurch, daß es Ursache eines Lebensvorgangs ist: der schwarzumränderte Brief, der der jungen Frau gebracht wird, macht sie zusammenbrechen; oder wird es lebendig dadurch, daß es in seiner augenblicklichen Gestaltung und seinem Zustand als Wirkung eines lebendigen Vorgangs erscheint: das Ungestüm feindlich eindringender Männer wirft einen Tisch um, der im Weg steht und verstreut die Gegenstände, die sich auf ihm befinden, auf den Boden. Das indirekt Charakteristische nimmt die Malerei in weitem Umfang in sich herein. Das Schwert charakterisiert den Helden, das Buch den Gelehrten. Der Bücherwurm sitzt in Haufen von Büchern. Die üppige Schönheit liegt auf dem Divan eines Boudoirs, das mit eleganten Nippsachen und mit feinen Toilettegegenständen überfüllt ist, und die Armut brütet in einem elenden Stübchen mit dürftigem Hausgerät.

Indirekte Lebendigkeit findet sich also in der bildenden Kunst, so gut wie in der Poesie; aber nun beachte man die Unterschiede: In der bildenden Kunst müssen die beiden Glieder der Beziehung, das Lebenborgende und das Lebenspendende, jedes für sich sinnlich wahrnehmbar und sinnlich gegeben sein und das Lebenspendende muß anschaulichen Charakter tragen. Nie dagegen kann die Beziehung auf das rein Seelische, das wir etwa vorstellend

hinzuergänzen, Leben geben. In der Poesie ist z. B. ein für sich gehaltloser Gegenstand lebensvoll, wenn er das Gefühl erregt, d. h. wenn wir im Namen irgend eines unter seinem Einfluß stehenden Subjekts die Erregung nachfühlen, die er in ihm wachruft. Der Lyriker schildert Gefühlszustände unter anderem auch damit, daß er allein die Ursachen angiebt, die das Gefühl erregen. In der Malerei dagegen ist ein Gegenstand ohne immanenten Gehalt, mag er auch noch so sehr auf's Gefühl wirken, entsetzlich matt und nichtssagend, es sei denn, daß die in ihrem Gefühl erregte Person in anschaulicher Verkörperung des Gefühls neben das Gefühlerregende gestellt werde. Für die sinnfällige Handlung modifiziert sich das dahin, daß sie nie allein für sich durch ihre Beziehung auf die Motive lebendig ist, wie in der Poesie. Der Künstler muß in den Figuren der Handelnden anschaulich zu machen suchen, was der Dichter in der Handlung allein ausdrückt. Glückt ihm das nicht, so nimmt auch die Beziehung auf noch so lebensvolle Motive der gemalten Handlung nicht das Dürftige, Lahme, Inhaltlose, und sie sinkt vom Gemälde zur anschaulich wertlosen Illustration herunter. Weil sich in die im Handlungsmoment geschilderte Figur so oft kein bedeutender Gehalt will legen lassen, deshalb wählt der Maler gerne den Moment unmittelbar vor oder unmittelbar nach der Handlung, der die Figur freier läßt für die anschauliche Wiedergabe des Seelischen als der Handlungsmoment selber.

In den bildenden Künsten muß dann das Lebenborgende und das Lebenspendende demselben Raum angehören, es muß zusammen gesehen werden, das Bezogensein muß anschaulich sein. In der Poesie ist dagegen die Beziehung bloß vorgestellt (bezw. empfunden) und daher von jeder räumlichen und zeitlichen Schranke befreit (s. oben S. 61).

Aber auch mit der Erfüllung dieser Forderungen ist es in der bildenden Kunst nicht gethan. Als Kunst mit anschaulichem Mittel ist sie genötigt, die Dinge in ihrer vollen Sinnlichkeit vor uns hinzustellen. Nun können wir uns aber der sinnlichen Erscheinung gegenüber, wo sie uns im Kunstwerk begegnet, nicht anders als anschauend verhalten; wir müssen sie darauf ansehen, was sie in ihren Formen für die Darstellung immanenten Lebens leistet. Entdecken wir davon an ihr nichts, so hat sie uns nichts zu sagen: sie erscheint nichtig und inhaltsleer. Beziehung kann der sinnlichen Erscheinung wohl, wo sie durch anschaulichen Zwang, durch die Nötigung zum Zusammensehen hergestellt ist, eine Art Leben geben; aber dieses Leben trägt als durch die Vorstellung, die Assoziation vermittelt doch mehr einen poetischen als anschaulichen Charakter; in anschaulicher Hinsicht spricht doch aus der sinnlichen Erscheinung kein Leben: sie wird daher als seellos und ästhetisch tot empfunden. Wie es daher die Aufgabe des bildenden

Künstlers ist, das Seelische in's Sinnliche voll umzusetzen, so ist weiterhin seine Pflicht, das Sinnliche, das er in sein Werk aufnimmt, selbst wieder zu veranschaulichen, d. h. es durchgängig zum Mittel für den Ausdruck immanenten Gehalts zu machen. Dazu ist er umsomehr gehalten, je größer und massiger der sinnliche Gegenstand ist, je breiter und aufdringlicher er sich vor den Beschauer hinpflanzt.

Anschauungswert aber giebt der Künstler dem Sinnlichen teils durch eine Gestaltung, die uns zur Leihung reizt, teils durch die mehr formale Funktion, die er ihm zuweist, einen anderweitig anschaulich ausgedrückten Gehalt anschauungsgerecht heraustreten zu lassen. Von der Leihung ist oben die Rede gewesen. Sie erlaubt es dem Künstler, durch das Spiel der Formen und Verhältnisse, der Lichter und Farben auch über solche Dinge, die in der Wirklichkeit ohne Leben sind, einen Anflug immanenten Lebens auszubreiten. Zu den mehr formalen Funktionen rechne ich alles, was sinnliche Gegenstände in Hinsicht der Blickwanderung, der Farbenvermittelung, der Komposition und der Heraushebung derjenigen Figuren leisten, welche die eigentlichen Träger des Motivs sind. Ich rede von mehr formalen Funktionen; denn in Wirklichkeit giebt es im echten Kunstwerk kein Formelement, das für den Gehalt bedeutungslos wäre; auch das überwiegend Formelle wirkt dazu mit, daß der im Kunstwerk angelegte Gehalt voll und ungehemmt zur Geltung kommt und wird so Mittel zur Darstellung immanenten Gehalts. So gilt durch den ganzen Umfang des anschaulichen Kunstwerks der Satz: keine indirekte Lebendigkeit, ohne daß das indirekt Lebendige in irgend einer Hinsicht auch direkt lebendig würde.

Wie der Künstler die schwierige Aufgabe, die ihm damit gestellt ist, löst, ist in vielen Punkten noch unaufgeklärt und kann hier in seinen Einzelheiten nicht dargethan werden. Das ist aber auch nicht nötig, die Forderung durchgängiger Veranschaulichung des Sinnlichen ist für die bildenden Künste von jedermann anerkannt und auch der in der theoretischen Ästhetik unbewanderte Kunstfreund weiß es und hat es am Bildwerk unzähligemal empfunden, wie störend in ihm ein inhaltlich vollberechtigter Gegenstand ist, der ohne Anschauungsgehalt bleibt und daher für die Anschauung unbelebt erscheint und wäre es auch nur der Zipfel eines Gewands.

So beherrschend ist in den bildenden Künsten das Bedürfnis der Anschauung. Wäre es in der Poesie ebenso, würde auch in ihr das Gesetz lauten: kein Sinnliches, es werde denn veranschaulicht, so wäre sie schlimm daran; denn sie ist für das Anschauliche schlecht gestellt; sie kann mit ihrem Mittel die sinnliche Erscheinung, die uns doch allein den Gehalt der Anschauung voll vermittelt, nicht als sinnliche Erscheinung geben. Denn das Sinn-

liche wird in ihr weder äußerlich, noch innerlich wahrgenommen, sondern nur gedacht. Keine Frage, daß das nach der einen Seite ein schwerer Nachteil ist: das Anschauliche, das sie doch nicht ganz entbehren kann, kommt bei ihr nur mangelhaft heraus; aber zugleich ist gewiß, daß der Vorteil, der ihr in anderer Hinsicht dadurch zufällt, nicht hoch genug geschätzt werden kann. Denn nun ist sie des Gesetzes enthoben, das den Wahrnehmungskünsten gebietet, das Sinnliche nie ohne Seele zu lassen. Es giebt in ihr keine sinnliche Form mehr, die leer und nichtig erscheinen könnte, weil sie in sich keinen Gehalt beherbergt. Bildende Kunst und Poesie verfahren also hinsichtlich des Sinnlichen, das von Haus aus keinen Anschauungswert, wohl aber indirekte Lebendigkeit hat, gerade umgekehrt: die bildende Kunst läßt ihm seine Sinnlichkeit und muß ihm nun doch irgendwie Anschauungswert zuführen; die Poesie nimmt sie ihm, setzt an ihre Stelle den Gedanken und ist deshalb frei von der Verpflichtung der Veranschaulichung. In ihr ist deshalb die indirekte Verlebendigung für sich allein vollgenügend.

Dementsprechend suchen nun auch die bildenden Künste und die Poesie verschiedene Seiten der Außenwelt auf. Jene halten sich an das aus ihr, was abgesehen von aller künstlerischen Behandlung von Haus aus anschaulichen Charakter trägt, und meiden das Sinnliche ohne unmittelbaren Anschauungswert, von dem vieles überhaupt nur schwer mit Anschauungsgehalt erfüllt werden kann. Am strengsten ist hierin der Natur ihres Mittels gemäß die Plastik; die Malerei ist viel freier gestellt und hat viel reichere Mittel, die anschauliche Unlebendigkeit des von Haus aus Unteranschaulichen zu überwinden. Sie nähert sich ja darin der Poesie, daß sie die Gegenstände nicht in ihrer vollen Körperlichkeit zeigen und durch Rücken in den Hintergrund und den Schatten die Schärfe ihrer Umrisse und Farbengebung mildern kann. So kann sie sie, wo sie für sich nichts zu sagen haben, hereinnehmen in das Leben der großen Linienführung, der Färbung, der Raumgestaltung und Raumbelebung. Trotzdem findet auch bei ihr das anschaulich Unlebendige nur in der Kleinkunst eine weitergehende Verwendung. Die hohe stilvolle Kunst der großen Meister der Vergangenheit, wie der großen Realisten der Gegenwart geht ihm aus dem Wege und legt ihren Gehalt in Menschengestalten und in Räume landschaftlichen und architektonischen Charakters. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie bei der Poesie in Prosa und der in Versen hinsichtlich der Hereinnahme der prosaischeren Lebensformen, die nur in dünner indirekter Lebendigkeit stehen. Die gesteigerte Lebensfülle rhythmischer Poesie schließt sie aus, wie der hohe malerische Stil das anschaulich Unlebendige nicht duldet, das nur notdürftig zum Ausdruck immanenten Lebens erhoben werden kann. Der

Poesie dagegen fällt das Anschauliche schwer, während ihrem Mittel das Beziehen wesentlich ist; die indirekte Verlebendigung des Sinnlichen jeder Art ist ihre eigentliche Domäne. Sie sucht daher in erster Linie an der Außenwelt das Unteranschauliche auf und ist in seinem Gebrauch durch nichts gehindert. Und da nun das Unteranschauliche und in sich Unlebendige im Leben eine viel größere Rolle spielt als das Anschauliche, da dieses nur einen kleinen Teil von jenem ausmacht, da alles und jedes in der Welt in Beziehung zum Seelenleben des Menschen stehen kann, weil alles seinem Thun dienen und ihm unterliegen und alles ihn bestimmen oder in der Gestaltung, die er ihm giebt und in der Beleuchtung, in der er es sieht, für ihn charakteristisch werden kann, so eignet der Poesie eine viel unbeschränktere Verwendung der äußeren Welt, als den bildenden Künsten.

Wie sehr die Poesie für ihre Zwecke bei der Darstellung der äußeren Welt auf ein Mittel angewiesen ist, das das individuelle Sinnenbild der Dinge ertötet, zeigt besonders deutlich die theatralische Aufführung. Auf dem Theater muß der äußere Handlungsverlauf zum größten Teil hinter die Scene verlegt werden, häufig nicht etwa darum, weil er mit scenischen Mitteln nicht zu bewältigen wäre, sondern weil er, in sinnlicher Gegenwärtigkeit vorgeführt, an unerträglicher anschaulicher Inhaltslosigkeit leiden würde oder aber, weil er, falls man seine sinnlichen Formen nun doch notdürftig mit anschaulichem Gehalt füllen wollte, einer nichtigen Gespreiztheit verfallen würde. Welch' herrliches Idealisierungsmittel ist da doch die Sprache, die das Sinnliche ausdrückt und dabei doch das Sinnenbild wegschafft, das der Anschauung nichts zu geben vermag!

Und hier eröffnet sich nun der Blick auf einen weiteren sehr wichtigen Vorzug der Sprache: wo es sich um das Äußere in seiner unteranschaulichen Verwendung handelt, da ist die Sprache in ihrer Gedankenhaftigkeit und in der überindividuellen Allgemeinheit, die ihr in Hinsicht der sinnlichen Erscheinung eigen ist, fast immer adäquat für das, was sie ausdrücken soll. Allerdings können auch hier Fälle eintreten, in denen gerade die individuellen Einzelheiten am sinnlichen Wahrnehmungsbild eines Gegenstandes für das Seelische bedeutsam sind, das sie uns erschließen und verständlich machen sollen. Der Übermut wüster Gesellen, die in trunkenem Streit die Tische und Stühle eines Zimmers zertrümmert und alles krumm und klein geschlagen haben, mag mir erst in seiner ganzen Roheit deutlich werden, wenn mir die Einzelheiten der Zerstörung, etwa die Formen der Zersplitterung am Holz der Tische und Stühle zu Gesicht kommen; hier ist die Sprache unzulänglich: sie kann die individuelle Gestaltung der Zersplitterung mit ihren

Allgemeinheiten nicht so sprechend und eindrücklich wiedergeben, als sie in der Wirklichkeit sich bemerklich machen; doch ist das nicht schlimm; denn gerade mit diesem Mangel, mit dem Wegfall des in sich gehaltlosen Sinnenbilds erkauft sich die Poesie das Recht, einen solchen Vorwurf unter ihre Gegenstände aufzunehmen. Wollte man ihn malen, so ergäbe sich zwar eine ganz hübsche Illustration für die Fliegenden Blätter mit der Unterschrift: „wie es am Tag nach der Kirchweih im weißen Rößl zu Altötting aussah", aber nie und nimmer ein Gemälde, als welches ohne Immanenz des Gehalts in der Erscheinung nicht bestehen kann. Dafür bilden nun aber auch solche Fälle eine seltene Ausnahme in der Poesie; fast immer sonst bei der unteranschaulichen Verwendung der Außenwelt ist der sinnliche Gegenstand mit all' den Eigenschaften und Thätigkeiten, die vom Dichter an ihm herausgehoben werden, ohne Sinnenwert, d. h. nicht sein und seiner Eigenschaften und Thätigkeiten individuelles Sinnenbild ist für den Zusammenhang der Lebensschilderung wesentlich und bedeutsam, sondern nur die ihnen zu Grunde liegenden Allgemeinheiten, wie sie in den Merkmalen der betreffenden Vorstellungen enthalten sind; und wo das statthat, da ist die Sprache adäquat. Man greife jedes beliebige von den Beispielen heraus, die wir oben für die poetische Berechtigung des Unteranschaulichen gegeben haben: sie alle sind dieser Art, von der Schleife und den „schnellen Schiffen" an, mit denen wir begonnen haben. Das nähere Aussehen der Schleife, deren Anblick im alten Junggesellen Wehmut erweckt, ist für das Verständnis des Lebensvorgangs, der sich an sie knüpft, ganz belanglos. Es ist gleichgültig, welche Form und Farbe sie des genaueren hatte, ob sie groß oder klein, schön oder unschön war. Denn die Wirkung geht nicht davon aus. Um diese zu verstehen, müssen wir zunächst nur allgemein wissen, was eine Schleife ist und daß die Schleife ein Gegenstand ist, der am Körper getragen wird. Dann aber muß uns vor allem die durch den Zusammenhang nahegelegte Beziehung bewußt werden, daß die Schleife ein Geschenk der einstigen Geliebten ist. Denn an dieser Beziehung, die doch an der Schleife gänzlich unwahrnehmbar ist, hängt im Grund allein die Wirkung. Haben wir jene Allgemeinheiten der Vorstellung und dazu noch diese besondere Beziehung, die mit ihnen verknüpft ist, so haben wir alles, was wir zum lebensvollen Erfassen des Vorgangs brauchen. Sollen uns die „schnellen Schiffe" enthüllen, was sie an immanentem Gehalt in sich bergen, dann ist, wie wir gesehen haben, die sinnliche Erscheinung maßgebend; sollen sie uns nur die Ungeduld dessen bekunden, der sie benützt, so muß uns nichts gegenwärtig sein, als daß das Schiff ein Beförderungsmittel über die See ist und daß schnell die Zurücklegung eines Wegs in kürzester Frist be-

deutet. In diesen Allgemeinheiten wird uns, falls wir sie an die Erfahrung halten, daß der Ungeduldige es nicht erwarten kann, bis er sein Ziel erreicht, der Gehalt der „schnellen Schiffe“ voll lebendig. Ebenso könnte die ganze Schilderung Kellers vom Hof des Bauern Marti hier angeführt werden; sie will nichts geben, als was so recht die Domäne der Sprache ist: eine Kette von bloßen Thatsachen; abgesehen vielleicht von der einen Stelle: „Kreuzspinnen ließen ihre Fäden in der Sonne glänzen vor dem dunkeln Eingang“; denn in ihr kommt — wenn auch nur als nebensächlich neben der indirekten Lebendigkeit, die auch ihr eignet — das fröhliche Schaffen der Natur am verwilderten Haus in einem Zug anschaulichen Charakters zum Ausdruck. Für die Handlung, die ihr Leben so häufig allein in ihren Motiven oder in ihren Wirkungen hat, ist es besonders einleuchtend, wie nutzlos es wäre, uns ein Sinnenbild ihrer Ausführung zu erzeugen, wo doch mit der bloßen Thatsache alles gesagt ist. Was wir von der Handlung des Tauchers („er stürzt sich hinunter auf Leben und Sterben“) erfahren müssen, damit sie uns lebendig werde, ist erschöpft, wenn wir vorstellen, daß er in einem Akt freier selbstgewollter energischer Bewegung von der Höhe in die Tiefe gelangt ist. Man darf sich den Sturz nur mit kinematographischer Treue wiedergegeben denken, um sofort zu erkennen, daß das Sinnenbild der Ausführung den Gehalt der Handlung nicht etwa besser erschließen würde, als die Vorstellung der nackten gedankenhaften Thatsache, wie sie die Sprache giebt, sondern den Blick gänzlich von ihm ablenken würde. Denn alles Überflüssige ist in der Kunst, nicht wie im Leben unschädlich, sondern störend und vom Übel. Die sinnliche Erscheinung mit ihren individuellen Einzelheiten muß in solchen Fällen nicht bloß deshalb in den Gedanken aufgehoben werden, weil sie in der Kunst nur als Trägerin immanenten Gehalts berechtigt und ohne solchen tot und leblos ist (wie beim Beispiel von der zertrümmerten Wirtsstube), sondern auch deshalb, weil mit der einfachen Thatsache alles gesagt ist, was der Zusammenhang der Lebensschilderung erfordert.

Bei negativen Sätzen und bei den Wendungen gedankenhafter Art, in die Sinnliches hereingenommen ist, ist es vollends selbstverständlich, daß dieses keinen Sinnen- sondern nur Gedankenwert haben kann. An was für Sinnenbilder könnte man auch bei Sätzen wie „man hat mir nicht den Rock zerrissen“, „ehe er anklopfte, wurde ihm aufgethan“ und ähnlichen denken, so lebensvoll diese Sätze im gegebenen Zusammenhang auch sein mögen. Alles in allem ist die Verwendung des Sinnlichen ohne Sinnenwert die dem Dichter geläufige Verwendung desselben, diejenige, die allein seinem Mittel ganz gemäß ist: es wäre ja auch absurd, wenn der



Dichter bei der Wichtigkeit des Sinnlichen für seine Lebensschilderung auf eine Behandlung angewiesen wäre, für die sein Mittel unzureichend ist. So wenig ist es richtig, daß der Dichter mit seinem Mittel nur deshalb das Sinnliche bewältigen kann, weil die Phantasie die Güte hat einzuspringen und das begrifflich Allgemeine der Sprache wieder auszubreiten zu seiner sinnlichen Frische, Fülle und Totalität, daß er vielmehr das Sinnliche darum so umfassend aufnehmen kann, weil er ein Mittel begrifflich-allgemeiner Natur hat, das am Sinnlichen die individuelle Sinnenerscheinung vernichtet und von ihm allein den Gedanken übrig läßt. Nur so schafft der Dichter idealisierte vom Nichtssagenden gereinigte Bilder der Wirklichkeit.



VIII. Abschnitt.

Die Empfindung als Vermittlerin des Gehalts.

Das Gesetz der Anschauung herrscht in der Poesie nicht. Die Poesie ist ebensowenig auf durchgängige Immanenz des Gehalts in der sinnlichen Erscheinung angewiesen, als sie dafür befähigt ist. Das Überanschauliche im Seelischen und das Unteranschauliche im Sinnlichen ist ihr eigenstes Gebiet. Sinnliches und Seelisches stehen in ihr in der überwiegenden Zahl der Fälle nicht im Verhältnis der Anschauung. Aber mit einer kühnen Grenzerweiterung macht sie nun auch das Anschauliche, wenigstens in vereinzelten Zügen zum Gegenstand ihrer Nachahmung. Ohne das wäre sie schlimm daran: sie könnte das Seelenleben nicht in seiner vollen Energie und Naturwahrheit schildern, wenn sie uns seine Reflexe im Körper nicht aufzeigen könnte; sie könnte uns nur ein höchst einseitiges Bild der äußeren Welt entwerfen, wenn sie uns das geheimnisvolle Leben, das diese zu durchweben scheint, nicht ahnen lassen könnte; auch die Darstellung der Zusammenhänge zwischen innerer und äußerer Welt und mithin die Schilderung unserer seelischen Zustände selber müßte unvollständig ausfallen, wenn ihr das Anschauliche, das ja so oft bestimmend einwirkt auf unser Seelenleben, gänzlich verschlossen wäre.

Freilich ist dem Dichter der direkte Zutritt zum Anschaulichen verwehrt. Mit seinem gedankenhaften Mittel, das nichts giebt, das man „äußerlich oder innerlich beschauen“ könnte, kann er die sinnliche Erscheinung, die Trägerin und Vermittlerin des Gehalts, nicht vor unser inneres Auge hinstellen und uns auffordern, aus ihr den Lebensgrund herauszulesen, der sie als gestaltende Kraft von innen heraus getrieben hat. Aber sein Mittel läßt ihm doch wenigstens einen Umweg offen, auf dem er, wenn auch notdürftig und unvollständig, sich des Anschaulichen bemächtigen kann. Die nähere Beschaffenheit dieses Umwegs wird sich uns ergeben, wenn wir zuvor der Frage näher getreten sind, in welchen psychischen Funktionen denn überhaupt das in der Kunst geoffenbarte Leben von uns erfaßt und angeeignet wird.

Die idealistische Ästhetik hat sich um die volle Erkenntnis dieser Funktionen dadurch gebracht, daß sie im Schönen statt einer Vergegenwärtigung von Leben die Verkörperung der Idee sah. Die Idee ist aber, man mag sie definieren, wie man will, etwas Logisches, Intellektuales — Hartmann sagt geradezu, daß im Schönen die Logicität der Welt erscheine — oder zum mindesten überwiegt diese Seite an ihr. Sie ist ihrem Wesen gemäß zunächst für den Intellekt da und da man zugestehen mußte, daß sie im Schönen nicht für diesen da sei, so ließ man sie dem Bewußtsein durch die sinnliche Anschauung vermittelt sein. Sinnliche Anschauung macht nach dieser Auffassung das Unterscheidungsmerkmal der Kunst von der Philosophie aus: während der Philosoph die Idee im Begriff denkt, macht sie sich der Künstler und Kunstfreund auf dem Weg des Schauens zu eigen. Damit hielt man die Frage für erledigt, ohne des weiteren zu sagen, in welchem Vorgang man denn eigentlich die Idee nun hat. Was Anschauung sei, konnte ja jeder an sich selbst erleben; höchstens, daß man ganz unbestimmt hinzufügte, die Anschauung biete dem Schauenden die Idee in einer mehr empfindungsmäßigen Weise. Weiter durfte man nicht gehen; denn hätte man es wirklich ausgesprochen, daß die Idee in der Empfindung erfaßt werde, so würde man weder einsehen, was für eine Beziehung zwischen der logisch-intellektualen Idee und dem Gefühl statthaben könne, noch warum die Idee nicht entstellt und in ihrer Klarheit, die doch zu ihrem Wesen gehört, getrübt werden soll, wenn sie auf ein ihr so ganz heterogenes Organ des Erfassens angewiesen ist, wie die Empfindung.

Diese Schwierigkeiten machen den Vorzug deutlich, den es hat, das Leben selbst als Inhalt der Kunst erkannt zu haben. Leben ist zwar auch, zu je höheren Stufen es sich erhebt, zweckmäßig und vernünftig, und wer von der Logicität und Zweckmäßigkeit der Idee spricht, hat diese Seite an ihm im Auge. Aber während in der Bezeichnung Idee das Vernünftige, das Logische, das Rationelle einseitig dominiert, ist das Rationelle im Begriff des Lebens nur ein beigeordnetes, ja untergeordnetes Merkmal: denn Leben ist nicht Vernunft und Logik, sondern physische und psychische Kraft. Das Schöne als Wiedergabe des Lebens in seiner Bethätigung (d. h. eben als Kraft), befriedigt nicht unsern Vernunfttrieb, wie Ed. v. Hartmann meint (Ästh. II. 117), sondern unser Lebensgefühl, indem es dieses steigert und erhöht.

Kraft ist Kern und Wesen des Lebens und auch das Zweckmäßige und Vernünftige in den Erscheinungen des Lebens erscheint unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich als System ungehemmt in ihrem Wesen sich entfaltender Kräfte. Das Zweckwidrige ist auch nicht zuerst häßlich, weil es unvernünftig ist, sondern weil

in ihm Kräfte gehemmt zu sein scheinen, die wir ungehemmt und entbunden sehen möchten. In den Kategorien des Schönen unterscheiden und benennen wir die verschiedenen Arten von Kräftegestaltungen und Kräftekonflikten, welche das Leben aufweist. Das Anmutige, ja selbst das Zierliche und Niedliche sind durch unsere Definition mit nichten vom Schönen ausgeschlossen. Denn wir haben in ihnen immer noch Gestaltungen, in welchen die das Leben ausmachenden Kräfte ohne oder mit einem Anflug von Schwächlichkeit leicht und harmonisch funktionieren. Die Behauptung, daß das Vernünftige den Inhalt der Kunst bildet, führt mit Notwendigkeit dazu, das höchste Ideal des Schönen im Sittlichen zu sehen. Denn daß das Sittliche das im höchsten Sinn Zweckmäßige und Vernünftige ist, läßt sich nicht leugnen. Und doch giebt jedermann zu, daß dem nicht so ist. Denn das Sittliche ist nur schön, sofern es sich in irgend einer Weise als Lebensfülle d. h. als anmutig oder als erhaben darstellt, das Sittliche muß sich als Kräftebethätigung legitimieren, ehe es Zulaß im Schönen erhält.

Das Schöne offenbart also nicht die Vernünftigkeit, sondern die Lebensfülle und den Kräftereichtum der Welt. Ist Leben der Gehalt des Schönen, so ist das ängstliche Drängen auf sinnliche Anschauung überflüssig, das den Vertretern der idealistischen Ästhetik das Verständnis der Poesie verbaut hat. Auch die seelischen Prozesse sind Kräfteäußerungen und Kräftegestaltungen des Lebens und wo wir etwas als Kraft verspüren, sei es im Körperlichen oder Seelischen, da hören wir auf, es als etwas Logisches anzusehen. Philosophie und Kunst haben dann nicht mehr den gleichen Inhalt und deshalb ist auch die Verkörperung im Sinnlichen oder auch nur die kontinuierliche Anlehnung an Sinnliches nicht mehr nötig, um Philosophie und Ästhetik, intellektuelles und phantasiemäßiges Verhalten zu besondern.

Leben und Kraft steht auch der Gefühlssphäre im Menschen ganz anders nahe, als die intellektuelle vernünftige Idee. Ist Leben der Inhalt des Schönen, so ist die Aufgabe des Genießenden ganz einfach, dieses Leben nachzuerleben. Wir können deshalb ungehindert das Gefühlsvermögen im weitesten Sinn, die Empfindung, als den Ort bezeichnen, wo das im Schönen offenbare Leben angeeignet wird. Des nähern findet diese Gehaltsaneignung in der Kunst und insbesondere in der Poesie je nach der Beschaffenheit der Züge, aus denen sich ein Lebensbild zusammensetzt, in zwiefacher Weise statt: wir sind bald gehalten, einen gegebenen Zug als charakteristische Lebensäußerung aufzufassen, bald ihn als die Ursache von Lebensäußerungen oder als die Wirkung lebenerregender Ursachen zu betrachten. Beide Betrachtungsweisen schließen sich nicht aus, wie wir wissen, und unzählige Züge fallen unter beide Gesichts-

punkte zugleich; es genügt an die Handlungen und das über sie Gesagte zu erinnern. Aber verschieden, wie sie trotz ihres vielfachen Beieinanderseins und Verfließens sind, fordern sie auch verschiedene Seiten unserer Seele auf, an ihnen in Thätigkeit zu treten. Soll nämlich ein gegebenes Moment der Lebensschilderung von uns als charakteristische Lebens- oder Seinsäußerung verstanden werden, so ist uns die Aufgabe gestellt, mit einem von unserer eigenen innern Lebendigkeit erleuchteten Hellblick das Leben zu entdecken, das in der Lebensäußerung sich seinen Ausdruck geschaffen hat (mag diese seelisch oder sinnlich sein und im Sinnlichen wieder unter das direkt oder indirekt Lebendige fallen). Soll es dagegen als Ursache oder als Wirkung erfaßt werden, so müssen wir uns für's eine wie für's andere unter den Druck der Ursache stellen und nacherleben, wie unter ihm die Wirkung zu stande kommt. Wir nehmen in beiden Fällen ein ganz verschiedenes Verhältnis zu den Dingen ein. Es ist ein anderes, ob ich bei einem mit voller Wucht dahinfliegenden Stein den mächtigen Schwung der Kurve, die er beschreibt, empfinde oder die Angst dessen nachfühle, der in Gefahr ist, davon getroffen zu werden; ein anderes, ob mir an einem grausamen Todesurteil die Unmenschlichkeit des Verurteilenden gegenwärtig wird oder ob ich mich mit seiner Hilfe in den Schrecken des armen Verurteilten versetze.

Im einen Fall stehen wir den Dingen gegenüber als betrachtende, im andern unter ihnen als leidende. Auf beiderlei Weise kann der gleiche Gehalt von uns angeeignet werden, aber die Art der Aneignung ist verschieden, je nachdem ich etwa beim Maler einer an reich besetzter Tafel sitzenden Person aus der Haltung und den Gesichtszügen ablese, wie behaglich ihr zu Mute ist oder beim Dichter aus der reichen Besetzung der Tafel, aus der Fülle dampfender Schüsseln und leckerer Speisen den Gefühlsschluß mache, wie behaglich es sein muß, an solcher Tafel zu sitzen.

Das Nacherleben der Wirkung wird durch diejenige psychische Thätigkeit vermittelt, die man gemeinhin Gefühl nennt. Voraussetzung dafür ist, daß wir uns an die Stelle der von den Dingen ursächlich ergriffenen Person setzen. Thun wir aber das, so müssen uns die Dinge in derselben Weise im Gefühl affizieren, wie die Person, in die wir uns versetzen; und so wird uns in dem einen Akt dreierlei zu teil: wir eignen uns die Gefühlswirkung an, die die Ursache in der von ihr getroffenen Persönlichkeit hervorruft, wir erfassen dabei instinktiv die Naturwahrheit des Zusammenhangs, in dem die Wirkung aus der Ursache entspringt und außerdem wird uns, während wir die wirkende Kraft der Ursache erfahren, diese selber lebendig.

Nun sind freilich die psychischen Wirkungen der eine Situa-

tion bestimmenden Ursachen nicht bloß Gefühle; aber da jede Lebensbethätigung des Menschen, zu der er durch irgendwelche Ursachen gereizt wird, durch's Gefühl angeregt wird und aus ihm aufsteigt, so vermittelt das Nachfühlen nicht bloß Gefühlserregungen, sondern gegebenen Falls in ihnen zugleich auch die Reize, die zu Gedankenbildungen und Überlegungen, zu Vorsätzen, Absichten und Handlungen führen. Es kann sehr viel verstandesmäßiges Nachüberlegen und Nachrechnen in dieses Nachfühlen eingeschlossen sein. Die Person, die unter dem von uns nachgefühlten Druck der Situation handelt, sucht in verständigem Überlegen auf Grund der Erfahrung, die sie besitzt, die Mittel, die ihr am zweckmäßigsten scheinen, der Situation zu begegnen. Und wir denken und rechnen ihr nach, indem wir ebenfalls den von uns erworbenen Besitz an Erfahrungen aller Art zu Hilfe nehmen. Aber alle diese Erwägungen und Nacherwägungen sind entsprossen, getragen und geleitet von dem Gefühl, das durch die Situation geschaffen wird, das die Person allein antreibt, sich Zwecke zu setzen und über die zu ihrer Durchführung geeignetsten Mittel zu sinnen. Das Nachfühlen ist also die Grundfunktion für das „Nachdenken", „Nachwollen" und „Nachhandeln" und überhaupt für das unmittelbare innerliche Verständnis jeglichen kausalen (motivatorischen) Zusammenhangs, der in der Poesie erlebt werden soll.

Wo es sich dagegen nicht darum handelt, zu verstehen, wie wir oder irgend ein empirisches Individuum, an dessen Stelle wir uns versetzen, von den Dingen in Wohl und Wehe bestimmt wird, sondern darum, Sinnliches und Seelisches zu betrachten als Bethätigung einer besonderen Art der Lebendigkeit und diese besondere Art des Lebens herauszulesen aus der Bethätigungsweise, in der es sich uns zeigt, da ist mit dem Gefühl in seinem gewöhnlichen Sinn nichts anzufangen. Die Gefühlserregungen, die die Dinge in einem fühlenden Subjekt wirken, enthalten nichts als eine Aussage über den Zustand dieses Subjekts, über die Förderung und Hemmung, die sein persönliches Leben durch die Dinge außer ihm oder in ihm in einem gegebenen Augenblick erfährt. Über das Objekt, welches sie hervorruft, sagen sie rein gar nichts aus. Wie könnten sie auch, da dasselbe Objekt das fühlende Subjekt zu den verschiedensten Zeiten in der verschiedensten Weise affiziert?

Der Lebensgehalt dagegen, der in und an den Dingen haftet, ist eine objektive Größe; er bleibt der gleiche, so lange die Dinge sich selbst gleich bleiben und wenn er auch auf unser Wohl und Wehe vom weitgreifendsten Einfluß sein kann, wenn er auch Lust und Unlustgefühle jeder Art auslösen kann, so ist er doch gänzlich unabhängig davon. Wie ein Zug geistiger Überlegenheit, der aus der Stirne und den Augen eines Menschen aufleuchtet, den Be-

trachtenden persönlich affiziert, ob er ihm angenehm oder widerlich ist, ob er ihn zur Bewunderung reizt oder zum Neid aufstachelt, ändert an diesem Zug und seinem Charakter nicht das Geringste. Bei charakteristischen Seinsäußerungen kann es sich also nicht um ein Gefühlserlebnis im gewöhnlichen Sinn handeln, sondern nur um einen Akt der Erkenntnis, aber nicht um eine verstandesmäßige Erkenntnis, die frisch pulsierendes Leben auf kalte Begriffe zieht, sondern um eine Erkenntnis, die uns das Leben in seiner ursprünglichen Wärme und Kraft übermittelt. In der That ist denn auch die Erkenntnis, die hier gewonnen wird, kein Werk des Verstandes: dazu ist sie zu unbewußt, zu naturartig, zu gefühlsmäßig. Wir können einen klaren vollen Eindruck von Lebensgehalten der verschiedensten Art z. B. vom Wesen eines Charakters haben und doch ganz außer stand sein, den Inhalt eines derartigen Eindrucks zu analysieren und in verstandesmäßige Worte und Begriffe der Sprache zu kleiden. Dabei ist ein solcher Eindruck doch weit verschieden von der verworrenen noch ungeklärten Verstandeserkenntnis, die wir oft auch mit dem Wort Eindruck bezeichnen, so z. B. wenn wir sagen, ich habe vorläufig den Eindruck, daß er sich geirrt hat. Der künstlerisch-ästhetische Eindruck ist ganz bestimmt, seiner selbst ganz gewiß, ohne jedes Bewußtsein der Verschwommenheit und Ungeklärtheit und daher auch ohne das Bedürfnis der Bestätigung oder Entwirrung.

So findet also zwischen dieser gefühlsmäßigen Aufnahme des Lebensgehalts und dem eigentlichen Gefühl ein Gegensatz statt, der dem vollkommen ähnlich ist, der zwischen der sinnlichen Empfindung und dem Gefühl besteht. So nahe die Sinnesempfindung dem Gefühl verwandt ist, so ist es doch auch ihr eigen, daß sie uns im Unterschied vom Gefühl, das nur einen Zustand unseres Ichs anzeigt, einen objektiven Inhalt vermittelt. In der Sinnesempfindung erfassen wir die Beschaffenheit der Sinnendinge, ihre Gestalt und ihr Aussehen, ihren Klang und Geschmack, ihre Schwere und ihre Tastqualitäten. Ebenso objektiv und ebenso unreflektiert und unmittelbar, wie die Sinnesempfindung ist die Erkenntnis des Lebensgehalts, von dem wir sprechen. Wir werden daher am verständlichsten bleiben, wenn wir die intuitive Erkenntnis des Lebensgehalts in Kunst, Poesie und Leben im Unterschied vom Gefühl als ein Empfinden bezeichnen, also mit einer Vergleichung, in der zugleich ihre Verschiedenheit von der theoretisch diskursiven Erkenntnis, wie von dem keine Aussage über das Objekt gebenden Gefühl enthalten ist.

Daß mit dieser unterscheidenden Bezeichnung nichts erklärt ist, wissen wir wohl; auch ist uns nicht unbekannt, daß gegenwärtig immer wieder Versuche gemacht werden, den Vorgang, in dem

wir uns den Gehalt von Seinsäußerungen, insbesondere von solchen anschaulicher Art aneignen, aus der gewöhnlichen Natur des Gefühls zu erklären; wir bezweifeln freilich, ob das möglich ist, und ob wir nicht vielmehr die Fähigkeit, in der Lebensäußerung den Lebensgrund zu erfassen, der sie hervorgetrieben hat, auf eine nicht weiter analysierbare Kraft der Seele, auf die Phantasie κατ᾽ ἐξοχὴν zurückführen müssen. Aber gesetzt, der Versuch glückte, so bliebe der von uns festgesetzte Unterschied doch bestehen, daß wir das einemal unser empirisches Gefühl in's Spiel setzten, das je nach der augenblicklichen oder dauernden Verfassung der verschiedenen fühlenden Subjekte, in die wir uns versetzen, bald so bald anders von den Dingen in Lust und Unlust bestimmt würde, während in dem, was wir Gehaltsempfindung nennen, ein überempirisches und überindividuelles Ich thätig wäre, das von den Formen, den Inhalten und Beziehungen der Dinge immer in gleicher Weise bestimmt würde. Freilich müssen wir auch beim ästhetischen Mitfühlen unsern empirischen Menschen ausziehen, aber nur um sofort einen andern anzuziehen, nämlich denjenigen empirischen Menschen, in den wir uns versetzen, dessen von den Dingen erregte Lust und Unlust wir nacherleben, während beim Erfassen von Seinsäußerungen durch's Gefühl diese Beziehung auf das Wohl und Wehe einer empirischen Persönlichkeit fehlen würde. Diesen Unterschied möchten mir in den Benennungen sicher stellen und deshalb sprechen mir vom Nachempfinden (im engern Sinn) und Nachfühlen als zwei verschiedenen Bethätigungsarten der reproduktiven Phantasie, die nur das eine gemein haben, daß bei beiden ein Versetzen in fremdes Leben stattfindet, um sich dann sofort hinsichtlich der im Versetzen geübten Thätigkeit zu besondern.

Das Nachempfinden (im engeren Sinn) ist die Grundfunktion ästhetischer Gehaltsaneignung. In den Künsten der Anschauung (die Musik eingeschlossen) herrscht es daher auch fast ausschließlich. Denn die Möglichkeit nachzufühlen ist ganz an das Kausalverhältnis gebunden. Wo uns keine gefühlserregenden Ursachen gegeben sind oder wo wir sie nicht zum Verständnis ergänzen müssen, können wir auch nicht nachfühlen. Deshalb verhalten wir uns auch der Stimmungsfigur der Plastik und Malerei und der stimmungsvollen Landschaft gegenüber nachempfindend. Woher bei Michel Angelos Pensiero die lastende Schwermut stammt, wissen wir nicht und brauchen es auch nicht zu wissen. Wir können also auch den Druck ihrer Gründe auf sein Gemüt nicht nachfühlen. Wohl aber spricht sie aus den Formen dieser Figur mit überwältigender Klarheit zu unserer Empfindung. Natürlich weist die Empfindung solchen Figuren gegenüber eine viel gefühlsmäßigere Färbung auf als bei Gestalten, deren Erscheinung uns charakteristische Eigen-

tümlichkeiten nicht gefühliger Art widerspiegelt, wie etwa körperliche Überkraft oder geistige Schlagfertigkeit.

Erst wo Plastik und Malerei sich in ihren Stoffen der Poesie nähern, da tritt neben das Nachempfinden auch das Nachfühlen, aber doch immer nur subsidiär: es hält sich in zweiter Linie, wie beim anschaulichen Charakter dieser Künste selbstverständlich ist; wo es bei ihnen das Vorrecht beansprucht, da ist mit malerischen Mitteln eine unmalerische Aufgabe in Angriff genommen. Wohl muß man bei Leonardos Abendmahl den Zusammenhang verstehen, der zwischen der Äußerung Christi und der Erregung der Jünger besteht: dazu werden wir durch die anschaulichen Verhältnisse des Bildes genötigt und wir können es nicht anders, als indem wir das Gewicht, das die gesprochenen Worte und namentlich die Person des Sprechenden für die Jünger haben, nachfühlen; aber in die Erregung der Jünger brauchen wir nicht auf diesem Weg einzudringen, um sie uns lebendig werden zu lassen: die haben wir ja in der Form sinnfälliger Erscheinung vor uns. Infolge davon bleiben wir hinter der höchsten Energie des Nachfühlens zurück, wir brauchen uns nicht an die Ursache anzuklammern, damit uns der seelische Gehalt der Wirkung zu Teil werde, wie so häufig in der Poesie: das Nachfühlen wird in den Künsten der Anschauung immer wieder ausgelöscht im Nachempfinden.

Erst in der Poesie erreicht das Nachfühlen seine volle Entfaltung, ohne daß darum das Nachempfinden unwesentlich würde oder auch nur zurückträte. Das Nachempfinden hat seine eigene Sphäre an den Fragmenten des Anschaulichen, welche die Poesie in sich aufnimmt, sowie am Rhythmus, Reim und der Tonmalerei, deren Gehalt natürlich auch nur für die Empfindung da ist und außerdem an allen Stellen rein charakterisierender Natur. Doch sind solche Stellen nicht gar zu häufig. Da die Poesie darauf organisiert ist, Zusammenhänge zu geben, so stellt sie die Stimmung nicht leicht dar, ohne uns mit ihren Ursachen bekannt zu machen und den Charakter läßt sie sich in den Gedanken, Worten und Handlungen entfalten, in denen er auf die Reize der umgebenden Welt reagiert. Daher ist denn auch jedes Glied des fortschreitenden innern Handlungsverlaufs beides: es ist kausal gebunden und nach dieser Seite Wirkung, nach der andern ist es gerade mit seinen Motiven zusammen Lebensäußerung des sich bethätigenden Subjekts (vgl. oben S. 118/9). Daher treten denn auch an der Mehrzahl der auftauchenden Seelenmomente beide Arten der Gehaltserhebung vereint in Thätigkeit. Wenn Uhland seinen Wanderer klagen läßt: „Man hat mir nicht den Rock zerrissen (Es wär' auch schade für das Kleid), Noch in die Wange mich gebissen, Vor übergroßem Herzeleid“, so dringen wir in die schmerzliche Grundstimmung ein,

indem wir nachfühlen, wie tief es verwunden muß, wenn beim Scheiden nach langem Zusammensein niemand den Scheidenden zurückhalten will, niemand ihm ein Wort des Bedauerns mit auf den Weg giebt. Aber die gereizte Bitterkeit, die aus den Worten des Wandernden herausklingt, ist nicht schon mit der Ursache ohne weiteres gegeben und kann aus ihr nicht entnommen werden; sie liegt allein in der Ironie der Wendungen, in denen er seiner Stimmung Luft macht, und kann aus ihnen nur nachempfindend erschlossen werden, um sich dann im Blick auf ihre Ursache vor dem Gefühl als naturwahr und echt zu rechtfertigen. So wunderbar verschlingen sich diese beiden Funktionen unseres ästhetischen Auffassungsvermögens und nur indem beide zugleich sich gegenseitig unterstützen und fördern, erheben wir die ganze Fülle des Lebens, das in der Dichtung niedergelegt ist.

Nachempfinden und Nachfühlen sind nun aber in der Poesie einander besonders nahe gerückt. Das Erfassen des Gehalts in der Kunst, wie es sich in diesen beiden Funktionen vollzieht, wird bald durch unsere „Sinnlichkeit", bald durch unsere Erfahrung vermittelt. Versteht man unter Sinnlichkeit die Fähigkeit unserer Phantasie, sich in die Formen und Verhältnisse der sinnlichen Erscheinung einzubohren, um in und hinter ihnen mit jenem rätselhaften Tiefblick, dem das Sinnliche die Hülle des Geistigen ist, den Gehalt zu finden, den sie umschließen, unter Erfahrung aber das innere Bekannt- und Vertrautsein mit den Zuständen und Vorgängen, mit den Zusammenhängen, Abhängigkeiten und Äußerungen des Seelenlebens, so ergiebt sich, daß das Nachfühlen immer und überall, auch soweit es an kausalen Zusammenhängen in den bildenden Künsten sich einstellt, auf die Erfahrung angewiesen ist; denn nur diese vermag uns zu sagen, welche Gemütsbewegungen die Dinge der inneren oder äußeren Welt in unserer Seele hervorrufen; das Nachempfinden dagegen ist je nachdem bald von der einen, bald von der andern dieser Kräfte abhängig. In den Anschauungskünsten kommt es vornehmlich durch die Sinnlichkeit zu stande, wenn auch nicht ohne daß die Erfahrung nachhelfend zur Seite stünde, während in der Poesie wenigstens, wo es sich um Seelisches und um Sinnliches ohne Anschauungswert handelt, nur noch die Erfahrung im Spiel ist: Nachempfinden und Nachfühlen werden also hier aus einer Quelle gespeist; ob das eine oder das andere statt hat, beidemale messen wir die Züge des Dichters an ihr allein; wie wir mit ihrer Hilfe von der Ursache auf die Wirkung schließen, so schreiten wir auch bei der (nichtanschaulichen) Seinsäußerung unter ihrer Leitung unmittelbar ohne Dazwischentreten unserer Sinnlichkeit vom Lebenserweis zur Empfindung des in ihm sich bekundenden Gehalts. Innerlich durch Erfahrung verständlich

ist uns z. B., daß im Zustand höchster leidenschaftlicher Sehnsucht das Ziel unserer Sehnsucht unser ganzes Thun und Denken so beherrscht, daß alles andere vor ihm verschwindet und zurücktritt. Diese Erfahrung wird uns an Gretchens Worten: „nach ihm nur geh' ich aus dem Haus" lebendig gegenwärtig und bietet uns den Schlüssel zu ihrem Gehalt. Der biblische Satz: „Gott sprach: es werde Licht und es ward Licht" ist ein wunderbarer Ausdruck erhabener göttlicher Schöpferkraft, die daran ihr Wesen hat, daß der Wille zum erhabenen Werk und die Vollendung des Werkes eins sind. Diese Eigentümlichkeit göttlichen Schaffens halten wir an die Erfahrung der Mühe, die uns das Umsetzen unserer Absichten in die Wirklichkeit macht und gewinnen an unserm eigenen innern Erlebnis über das Verhältnis von Wollen und Ausführen den Maßstab für die Erhabenheit des göttlichen Wirkens.

Weil das Erfassen des Gehalts durch die seelische Erfahrung allein ohne Dazwischentreten der Sinnlichkeit ebenso poesiegemäß als bequem ist, deshalb schiebt der Dichter auch in seinen sinnlichen Seelenschilderungen möglichst viel von dem auf die Erfahrung ab, was der Künstler uns durch Vermittlung der „Sinnlichkeit" nahebringen muß; er reizt uns, seine seelisch sinnlichen Züge von innen nach außen zu verstehen, nicht wie in der bildenden Kunst von außen nach innen. Er schildert uns den seelischen Zustand zunächst einmal mit seelischen Mitteln, um dann aus ihm das Sinnliche, das ihn spiegelt, hervorgehen zu lassen als sein Produkt. Im Nachfühlen der gemütserregenden Ursachen, die in der Situation angelegt sind, müssen wir uns bei ihm häufig in den Besitz der Stimmungen setzen, die seine Figuren bei ihrem sinnfälligen Thun und Treiben erfüllen: man erinnere sich an das, was wir über das Behagen bei der Mahlzeit und seine verschiedene Wiedergabe beim Dichter und Künstler ausgeführt haben. So erweitert der Dichter, indem er zum Verständnis des Sinnlichen die Erfahrung in's Spiel setzt, den Kreis der sinnlichen Züge, die gehaltvoll sind, ohne im eigentlichen Sinne anschaulichen Charakter zu tragen. Bei den rein seelischen Lebensäußerungen ist vollends unsere Sinnlichkeit unbeteiligt. Daher fehlt denn bei ihnen auch das Mysterium, das die Anschauung so eigentümlich umweht, das Mysterium, daß Geist und Leben aus einem ihm ganz Fremden, aus dem sinnlich Materiellen, so wunderbar hervorleuchten. Aber dafür sind wir bei uns zu Hause; was als das Äußere, als die Erscheinung des Gehalts betrachtet werden müßte, die Gedanken und ihre sprachliche Fassung, ist kein Äußeres, kein Fremdes mehr, sondern selber ein Seelisches. Wir verstehen es ganz unmittelbar, ganz aus unserer durch Erfahrung bereicherten und zu sicherem Lebensverständnis geförderten inneren Lebendigkeit heraus.

Im Nachempfinden und Nachfühlen wird uns das Dichterwerk

lebendig und sein Gehalt von uns erfaßt. Aber damit sind die Funktionen des Gefühls am Dichtwerk noch nicht erschöpft. Wir können kein Leben uns gegenübergestellt sehen und es als solches erfassen, ohne daß nun dieses von uns empfundene oder gefühlte Leben selbst wieder über unser Gefühl Macht gewänne. Zum Nachempfinden und zum Nachfühlen fremden Lebens kommt immer noch der Eindruck hinzu, den dieses fremde Leben auf unser Gefühl macht. Wir fühlen das fremde Leben nicht bloß in irgend einer Weise mit, sondern wir fühlen ihm gegenüber selbständig: wir dringen nicht bloß mit Empfindungen und sympathetischen Gefühlen in es ein, sondern wir begleiten es auch mit reaktiven Gefühlen, d. h. mit Gefühlen, die dem erregenden Gegenstand fremd sind, die vielmehr der Ausfluß unserer gefühlsmäßigen Reaktion auf den Gegenstand sind. Zu den Objektsempfindungen, wie wir die Erscheinungen des Nachempfindens und Nachfühlens zusammenfassend nennen können, kommen unsere (Subjekts)gefühle. Die Trauer, die dem Jüngling beim Tod der Geliebten das Herz erschwert, werden wir zunächst nachfühlend verstehen: wir werden mit ihm leiden; aber wenn wir zugleich Mitleid mit ihm haben, so haben wir ein Gefühl, das er nicht hat, ein Gefühl, in welchem zum Ausdruck kommt, wie uns sein von uns mitgefühltes Leiden affiziert. So erweckt alles Leben, soweit wir es empfinden und nachfühlen, die verschiedenartigsten Lust- und Unlustgefühle. Die übergewaltige Kraft und Lebensfülle des Erhabenen deckt uns die beschämende Kleinheit unserer eigenen Existenz auf, um uns dann ebenso rasch zu erheben, indem es uns auf die Höhe seines Seins emporzieht. Das Anmutige gewinnt unser Herz durch seinen Liebreiz. Das schwellende Leben zweckmäßig organischer Kraft, das sich in der gesunden Fülle des menschlichen Gliederbaus entfaltet, erfüllt uns mit Bewunderung und Wohlgefallen. Die Charaktere der dargestellten Persönlichkeiten ziehen uns bald an: wir bewundern oder lieben sie, bald stoßen sie uns ab und wir verachten und verabscheuen sie; häufig erwecken sie wohl auch gemischte Gefühle. Ihre Handlungen, deren Motive wir nachfühlend erfassen, rufen unsere Billigung oder Mißbilligung hervor; ihren Schmerz beantworten wir mit Mitleid, ihre Freude mit unserem Wohlgefallen und ihre Geschicke versetzen uns bald in Furcht, bald in Hoffnung, sie erfüllen uns bald mit Genugthuung, bald mit Trauer.

Alle diese reaktiven Gefühle haben die Objektsempfindungen zur Voraussetzung; wer die überwältigende Machtfülle des Erhabenen nicht zuerst empfunden hat, der kann sich auch nicht von ihm in seiner Kleinheit beschämt fühlen und für die Personen des Dichters können wir nur fürchten, hoffen und uns freuen, weil wir zuvor mit ihnen gefühlt haben.

Der Stärkegrad der reaktiven Gefühle ist verschieden, je nach der gefühlserregenden Kraft des Gehalts, durch den sie ausgelöst werden. Sie kräuseln bald nur die Oberfläche unserer Seele, bald erschüttern sie ihre Tiefe; sie gehen vom leichten Gefühlston bis zu Thränen der Rührung und des Mitleids. Da die Objektsempfindungen gewöhnlich sehr schwach bleiben — sie scheinen sich oft kaum anders bemerklich zu machen, als in der innern empfindungsmäßigen Anerkennung der Lebenswahrheit der Schilderung, — so sind die reaktiven Gefühle, sobald sie kräftiger entwickelt sind, ihnen an Stärke überlegen. Sie scheinen deshalb auch häufig diese in sich zu verschlucken, ein Schein, der sich freilich bei genauerem Zusehen alsbald auflöst; nur das reaktive Gefühl der Spannung macht bisweilen eine Ausnahme. Die Spannung muß ja unter anderm auch dazu dienen, Zügen, an denen sich vorläufig kein Lebensgehalt wahrnehmen läßt, jenen Zusatz von Empfundenheit zu geben, ohne den es keine Poesie giebt. Aber auch so hat sie zu ihrer Voraussetzung die Erwartung von Lebenserregungen und mithin von Empfindungen und Mitgefühlen und vollkräftig ist sie überhaupt erst, wo sie durch das Nachfühlen der wirksamen Kräfte, die die Entwicklung weiter treiben, hervorgerufen ist.

Die reaktiven Gefühle sind ebenso, wie die sympathetischen, Scheingefühle und als solche ohne Einfluß auf unsern empirischen Willen. Aber sie sind doch unsere Gefühle, während die Empfindungen und sympathetischen Gefühle (die Objektsempfindungen) Leistungen unseres Empfindungsvermögens sind, die gewissermaßen nicht uns, sondern dem Objekt angehören, dessen Leben in ihnen erhoben wird. So bilden die reaktiven Gefühle die Brücke zwischen dem Leben des Objekts und unserem Subjekt. Sie geben den Objektsempfindungen erst den eigentlichen Rückgrat, die volle kräftige Resonanz. Erst durch sie kommt der Doppeleindruck zu stande, der uns dem Schönen gegenüber beherrscht, daß wir in ihm fremdes Leben erfassen und uns aneignen und daß dieses fremde Leben doch wieder ein Stück eigenen Erlebnisses ist. In ihnen machen wir die Probe auf die Vollständigkeit unseres Nacherlebens: wir könnten nicht das Bewußtsein haben, das fremde Leben voll in uns aufgenommen zu haben, wir könnten nicht überzeugt sein, daß es uns unmittelbar nahe gerückt ist, wenn wir nicht mit unserem eigenen Gefühl unter seine Einwirkung geraten würden; in ihnen haben wir also das Unterpfand dafür, daß uns der Gehalt gegenwärtig geworden ist.

IX. Abschnitt.

Das Sinnliche mit Anschauungscharakter in der Poesie.

Die Thatsache, daß der Gehalt des Schönen in Empfindungen angeeignet wird, läßt den Dichter trotz seines geistigen gedankenhaften Mittels auch da nicht verzweifeln, wo er die sinnfällige Erscheinung als Trägerin und Vermittlerin des Gehalts sollte vor uns hinzaubern können, ohne daß er doch dazu befähigt wäre: beim Anschaulichen. Es sei gestattet, die Objektsempfindungen mit den ihnen anhaftenden reaktiven Gefühlen zusammenfassend als Eindrücke zu bezeichnen: dann ist allerdings sicher, daß der Eindruck eines anschaulichen Gegenstands nur lebensvoll an der sinnlichen Erscheinung dieses Gegenstands entstehen und sich bilden kann; wäre er nun auch unzertrennlich an das Sinnliche gekettet, könnte er sich ohne es nicht wieder erneuern, so wäre der Poesie eine Aufgabe gestellt, die sie mit ihrem Mittel nicht lösen könnte. Da ist es ein günstiger Umstand, daß der Eindruck, wenn er sich einmal gebildet hat, eine relative Selbständigkeit gegenüber dem Sinnenbild, an dem er erlebt wurde, wahrt, ja daß er sogar ein zäheres Leben hat, als dieses Sinnenbild. Selbst das Sinnenbild eines einzigartigen Gegenstands oder Vorgangs, das sich uns eben um dieser Einzigartigkeit willen sehr scharf eingeprägt hat, hat ja die Tendenz, in unserer Erinnerung aus seiner anschaulichen Form in die Vorstellung überzugehen; die unscheinbaren Einzelheiten am Erscheinungsbild treten zurück und nur seine Hauptzüge halten wir fest und auch sie nur in immer stärkerer Verblassung, in der sie allmählich zu vorgestellten Merkmalen werden. Vollends bei den immer ähnlich wiederkehrenden Erscheinungen der Wirklichkeit erhalten sich uns die einzelnen individuellen Bilder nicht. Die besonderen Züge der verschiedenen Erscheinungsbilder löschen sich gegenseitig aus und nur die allen Erscheinungen gemeinsamen Merkmale prägen sich tiefer ein: so wandelt sich das Sinnenbild in die Gedankenhaftigkeit der Vorstellung. In diesem Prozeß

gehen die Eindrücke, die wir am sinnlich Anschaulichen gewonnen haben, nicht verloren, sondern sie bleiben erhalten auch beim Verlust des Sinnenbildes und erleiden nur die Veränderung, daß auch sie sich an einander abschleifen: aus den einzelnen individuellen Eindrücken bildet sich ein Verschmelzungsprodukt, in dem nur das ihnen allen Gemeinsame erhalten bleibt. So weist die Abendröte an verschiedenen Tagen immer neue Feinheiten der Färbung und Umrahmung auf, die ihren Gehalt jedesmal wieder anders nuancieren und sich dementsprechend auch immer wieder anders für unsere Empfindung geltend machen. Aber alle diese Feinheiten und individuellen Nuancen werden abgestreift und es bildet sich aus ihnen der Gesamteindruck der erhabenen friedevollen Feierlichkeit und einer wunderbaren Sabbatstille der Natur. Man kann sich nicht leicht etwas so fein Individualisiertes denken, als die einzelnen Donnerschläge während eines Gewitters: keiner ist dem andern gleich: bald hört man ein furchtbares schlagartiges Sichentladen eines erhabenen Grimms, bald ein lang sich hinziehendes Wettern des Grolls, bald ein sich Steigern und dann wieder ein allmähliches Verklingen des Unwillens. Aus der Unzahl der individuellen Formen bildet sich uns ein Gesamteindruck vom furchtbaren Grollen des Donners und dazu vielleicht noch Empfindungen einzelner besonders häufig vorkommender individuellerer Typen, wie wir sie eben angedeutet haben; aber die eigentlichen individuellen Klanggestaltungen gehen augenblicks zusamt mit den individuellen Eindrücken, die an ihnen erlebt werden, verloren.

Aber indem nun die Eindrücke anschaulicher Gegenstände und Vorgänge in dieser verallgemeinerten Form sich im Bewußtsein festsetzen, behalten sie die Fähigkeit wieder zu erwachen, auch wenn nicht das Sinnliche ihres Anschauungsbildes dem Bewußtsein dargeboten wird, sondern wenn nur seine Vorstellung geweckt wird unter denjenigen Merkmalen, an denen die Eindrücke vornehmlich haften. Der Dichter erwecke in uns die Vorstellung: lichter Goldglanz der Abendröte, dumpfes Rollen des Donners und wir empfinden die stille Feierlichkeit der Abendröte wie das verderbenkündende Grollen des Donnerdämons, ohne daß wir die Vorstellungen in die entsprechenden Wahrnehmungs- und Gehörbilder vorher umsetzen, ohne daß wir innerlich sehen oder innerlich hören müßten.*

* Ganz ebenso ist es bei den einfachen Sinnesempfindungen; auch sie kann der Dichter nur deshalb in die Poesie hereinnehmen, weil die Gefühlswirkungen, in denen sie lebendig werden, nachdem sie in der Wirklichkeit einmal erlebt worden sind, sich assoziativ an ihre Vorstellungen hängen. Ja die relative Unabhängigkeit der Gefühlswirkung von der Sinnesempfindung ist hier noch deutlicher, als die des Eindrucks beim Anschaulichen. Wir haben früher gelegentlich darauf hingewiesen, wie unfähig die meisten Menschen

Wir schauen also nicht im Sinnlichen den Gehalt, wie in der Malerei, sondern wir denken das Sinnliche nur in der vergeistigenden Weise des Vorstellens, aber indem wir es denken, taucht assoziativ der Eindruck wieder auf, den wir uns früher einmal am Sinnenbild in der Wirklichkeit erschaut haben. Diese wunderbare Fähigkeit der Vorstellung früher erlebte Empfindungen und Gefühle als solche wieder aufwachen zu lassen, öffnet dem Dichter die Thore der anschaulichen Welt und enthebt ihn doch von der unlösbaren Aufgabe, mit einem unanschaulichen Mittel Anschauungen zu entwerfen oder unsere in diesem Punkt so schwache Phantasie zur Bildung von innern Sinnenbildern zu reizen.

Unfähig, die Dinge in ihrer frischen Sinnlichkeit vor unser inneres Auge zu stellen, muß sich der Dichter begnügen, mit seinem Wort uns die Gehaltseindrücke zu erwecken, die sie in der Wirklichkeit auf uns gemacht haben. Nicht innere Anschauung sondern Eindrücke der Anschauung muß, soweit überhaupt die sinnliche Erscheinung als Trägerin von Gehalt in Betracht kommt, der Grundsatz des Dichters sein. Für die Erreichung dieses beschränkten Ziels stellt die Sprache dem Dichter verschiedene Wege zur Verfügung. Der nächstliegende ist, daß er sich an die Erscheinung hält und durch die vorstellungsmäßige Erinnerung an sie die Gehaltsempfindung in uns erneuert. Er ruft uns also von ihr, wie es seinem abstrahierenden Mittel entspricht, nur die Seiten des Gegenstandes in's Gedächtnis, in denen sich der beabsichtigte Gehalt am aufdringlichsten ausprägt, mit deren Vorstellung daher auch die betreffende Gehaltsempfindung am engsten und unmittelbarsten assoziiert ist. Alle andern Seiten der Erscheinung läßt er unberührt. Denn da sein Absehen bei der Hereinnahme des Anschaulichen in seine Schilderung nicht auf innere Anschauung geht, so darf er

sind, sinnliche Empfindungen der unteren Sinne als Empfindungen zu erneuern. Wer kann den Duft der Rosen, wer die Empfindung frischer Luft, wer die Empfindung der Schaukelbewegung in sich erneuern? Wie viele Leute giebt es, die innerlich riechen, tasten, schmecken können? Und doch darf der Dichter uns nur die Vorstellung: duftende Rosen zuführen und wir fühlen uns berauscht; er läßt uns aus einem dumpfen modrigen Loch in frische reine Luft treten, und wir atmen frei auf (d. h. wir haben dasjenige Luftgefühl, das uns beim freien Aufatmen erfüllt), er führt uns auf den Fluß, wo die Welle uns wiegt und wir fühlen das rhythmisch Wohlige der weichen Schaukelbewegung (Mörike: die Woge wieget aus und ein die hingegebenen Glieder; Goethe: die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf). Oder, um in's Gebiet der Gesichts- und Gehörempfindungen überzugehen, er läßt die Berge vor uns aufsteigen und wir fühlen, wie die kühne Linie ihres Aufstiegs unsere Augen nach oben ziehen (Goethe: und Berge, wolkig, himmelan begegnen unserm Lauf), er läßt den Donner mit einem furchtbaren Knall sich entladen und wir erschrecken.

ungescheut die Totalität der Erscheinung, die nur für die Anschauung von Wert ist, zerreißen. Der Dichter erzählt: „stille Dörfer lagen vor ihm im Abendsonnenglanz an einem sanft dahingleitenden Strom“, „der Rinder breitgestirnte glatte Scharen kommen brüllend“, „das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“ und wir empfinden alsbald die harmonische Feierlichkeit des Abendfriedens, die derbe Vierschrötigkeit des Rindertypus und das ungestüm bewegte Drängen unterseelischer Naturkräfte als den Gehalt dieser Züge. Der psychische Vorgang ist dabei nicht, wie man das allgemein aufzufassen liebt — daß wir auf Grund unserer anschaulichen Erinnerung die Vorstellungen zu innern Wahrnehmungsbildern ausbauen und in diesen den Gehalt erschauen; sondern wir belassen die Züge durchaus in ihrer gedankenhaften unsinnlichen Form; wir erfassen, wie immer in der Rede, nur ihren Sinn, aber an diesen Sinn sind die Eindrücke assoziiert, die wir an ähnlichen Gegenständen der Wirklichkeit gewonnen haben und erwachen bei seinem Auftauchen wieder im Bewußtsein. Bei diesem Verfahren kann der Dichter das im engsten Sinn Individuelle nicht erreichen — das ist überhaupt mit seinem Mittel unmöglich — aber er bringt es doch zu vollständig bestimmten und kräftigen Eindrücken, falls er uns nur glücklich an die den Gehalt spiegelnden Seiten der Erscheinung zu erinnern weiß. Denn trotz der unerschöpflichen Feinheit der Formen des individuellen Anschauungsbildes und trotz der Bedeutsamkeit, die die Verhältnisse der einzelnen Formen unter einander für die Anschauung haben, prägt sich doch auch häufig ein bestimmter Lebensgehalt in so überraschend einfachen und gleichbleibenden Merkmalen aus und haftet so unbedingt an den immer gleich wiederkehrenden Eigenschaften der Erscheinung, daß selbst eine recht allgemeine Bezeichnung, ja der Name des Gegenstandes für sich allein, noch deutlich genug redet; und andererseits gewinnt die Sprache, auf der Stufe ihrer höchsten Ausbildung eine große Fertigkeit im Aussprechen auch der feineren und verwickelteren Phänomene der Sinnenwelt.

Noch bezeichnender für das Verhältnis des Dichters zur Anschauung als das objektive Verfahren ist das subjektive. Da es dem Dichter nicht um die Anschauung sondern nur um ihren Gehalt zu thun sein kann, so kann er es auch versuchen, die Gehaltsempfindung selber in Worten auszudrücken, natürlich so, daß ihr dabei der Charakter der Empfundenheit nicht verloren geht. Zu diesem Verfahren wird er greifen, wo entweder die Mittel der rein objektiven Schilderung nicht zureichen oder wo aus Gründen des Stils, wie an lyrischen Stellen eine subjektivere Fassung den Vorzug verdient, in der der Gehalt eines Gegenstandes und die von ihm erregte Stimmung in einander verfließen. Den Anfang

dazu bildet die Verwendung von empfindungshaltigen Vergleichen und Metaphern. Der Dichter gewinnt die Bezeichnung für den zu schildernden Gehaltseindruck, indem er nach einem Gegenstand sucht, der ihm einen ähnlichen gemacht hat: so beleuchtet er den einen durch den andern, bleibt im Subjektiven eigentlich objektiv und kommt nicht in Gefahr, daß an die Stelle des Empfindens ein bloßes Vorstellen tritt. Als Beispiel diene das berühmte homerische ὁ δ' ἤιε νυκτὶ ἐοικώς: er (Apollo) ging dahin, der Nacht gleich oder Verse wie: „der ganze Mai umschwebet ihr weißes lächelndes Gesicht" (Hölty); „Es wallet und siedet und brauset und zischt, wie wenn Wasser mit Feuer sich menget, — Und will sich nimmer erschöpfen und leeren, als wollte das Meer noch ein Meer gebären" (Schiller).

Der Dichter geht dann aber weiter zur Verwendung direkter Gehaltsbezeichnungen. Für den seelischen Gehalt des Anschaulichen hat die Sprache eine große Zahl von Ausdrücken und je höher sie sich entwickelt, desto eher, desto reicher und feiner weiß sie auch seinen außerseelischen Gehalt zu benennen. Der Dichter spricht „vom schwarzen Schelmenaug' dadrein", „von den zornig blitzenden Augen", „von Augen, aus denen die Heiterkeit der Seele sanft strahlt", „von einer hohen Stirne, hinter der ein mächtiges Heer tiefer Gedanken wohnt". Er sagt uns: „Die seeligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit"; „Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund". Er spricht von einem „Munde, dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß". Er schwärmt „für das blendende Licht des Angesichts und Busens, wie es von den finstern Haaren gehoben wird", oder für des „Mondes lieblichen ladenden Glanz". Er verbindet wohl auch die bildliche Schilderung durch verwandte Eindrücke und die direkte Bezeichnung des Gehalts: „Der König furchtbar prächtig, wie blutiger Nordlichtschein, die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein". „Der Pappeln stolze Geschlechter ziehn in geordnetem Pomp vornehm und prächtig einher." „Und sieh! aus dem Felsen geschwätzig schnell springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell".

Bei diesem subjektiven Verfahren kann vollends kein Zweifel sein, daß wir den Gehalt bekommen, ohne das Sinnenbild. Wir hören keine Stimme, wenn es heißt „der Mund, dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß", wir malen nicht aus, wie in der Anschauung sich „des Kopfes zierliches Eirund", das „frei und heiter sich zeigt", ausnimmt, und doch erleben wir an den Worten des Dichters den Gehalt dieses Stimmklanges und den Gehalt dieser Kopfbildung.

Um aber das Verfahren des Dichters in der Schilderung der

anschaulichen Welt voll zu verstehen, müssen wir eine Eigentümlichkeit des Worts in Betracht ziehen, die für die ganze Poesie und so auch für diese besondere Aufgabe des Dichters von großer Wichtigkeit ist. Poesie ist als diejenige Form der Rede, deren alleiniger Zweck ist, Leben als solches zu schildern, empfundene Rede, wie wir gesehen haben. Aber die Empfindung nimmt zu den Worten der Rede eine zwiefache Stellung ein: sie erhebt sich entweder nur am Sinn des ganzen Satzes und ist mithin vom besonderen Inhalt des jeweiligen Satzes abhängig und durch ihn hervorgerufen; oder aber ist sie mit dem einzelnen Wort verwachsen, aus dessen Vorstellungsinhalt uns gewisse Seiten in der Form der Empfindung zum Bewußtsein kommen und in diesem Falle entsteht, was man schon längst den Empfindungston des Worts genannt hat (vgl. B. Erdmann, der Gefühlswert der Worte, Beil. z. A. Ztg. 1896, 25. u. 26. Sept., wiederabgedr. im Kunstwart 1900, Heft 15. 16).

Der Empfindungston hat einen dreifachen Ursprung: er ist einmal der Empfindungsreflex des Lebens, das der im Wort bezeichnete Gegenstand in seiner Erscheinung oder in seinen Eigenschaften, Thätigkeiten und Beziehungen entfaltet: so empfinden wir an „Glockenklang" die Feierlichkeit und imponierende Mächtigkeit des vollen Tons, an „entfließen" das Weiche des in ungehemmter Fülle und harmonischer Gleichmäßigkeit Hervortretenden („dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß"). Auch schafft die Sprache für wahrgenommene Gehalte Bezeichnungen, in denen dieser Inhalt, falls nur der ganze Zusammenhang, in dem die betreffenden Wörter Verwendung finden, auf's Empfinden gestellt ist, nicht oder kaum intellektual vorgestellt, sondern fast ganz nur empfunden wird: „die Königin süß und milde", „die stolzen Geschlechter ziehen in geordnetem Pomp vornehm und prächtig einher". Zum zweiten ist der Empfindungston der Nachhall der Wirkung, die der im Wort bezeichnete Gegenstand auf unser Gefühl auszuüben pflegte, so lange wir unter seiner Beeinflussung standen. An Rauch und Qualm (vgl. das Goethische Wissensqualm) mögen sich Gefühle des Bedrücktseins knüpfen, während bei Ruhe und Rast, ruhen und rasten uns behaglich zu Mute werden mag, als löse sich eine Spannung. Endlich drückt der Empfindungston die Stimmung aus, in der wir an den Gegenstand herantreten, er kennzeichnet die Beleuchtung, in die wir ihn rücken. Gewisse Wörter klingen gehoben, ernst und feierlich, oder klingen sie leichtsinnig, nüchtern und verächtlich oder auch gemütlich und herzlich, derb und roh. Der Ausdruck kann von Haus aus (nicht erst in seiner besonderen Verwendung) Humor oder üble Laune, er kann den Weltmann oder Pedanten verraten. Man vergleiche gegenüber von sterben: heimgehen

und verrecken; gegenüber von Pferd: Klepper, Roß und Rößlein, (wobei in Roß neben der Gehobenheit dessen, der diesen Ausdruck verwendet, die feurige edle Natur des Pferdes, in Rößlein bald die Zierlichkeit des Tiers, bald das vertraute Verhältnis des Reiters zu ihm empfunden wird).

Der Empfindungston ist also je nach seinem Ursprung bald anschaulicher, bald außeranschaulicher Herkunft. Er taucht ebenso auf an Wörtern, die Dinge und Beziehungen der äußeren Welt ausdrücken, als an solchen rein seelischen Charakters und ebensogut an Abstraktis, als an Concretis. Alle Wortformen, Substantiv und Adjektiv, Zustands- und Thätigkeitsbezeichnungen sind befähigt, ihn zu tragen. Ja, er ist beim Verbum vielfach kräftiger entwickelt, als beim Substantiv. Aus Bewegungen und Tönen dringt und klingt der Gehalt mit besonderer Aufdringlichkeit heraus und die Vorstellung der Lebendigkeit, die mit dem Verbum als dem Ausdruck der Bewegung unmittelbar verknüpft ist, reizt noch besonders dazu, die Lebensgestaltungen oder Kräfteintensitäten, die in dieser Bewegung sich ausdrücken, in der Empfindung zu erfassen. Auch sind Bewegungen und Töne, die sich dem Auge und Ohr in ihrer Unterschiedenheit so scharf und bestimmt aufdrängen, mit dem Wort viel leichter zu packen, als die Linien und Farben der ruhenden Gestalt mit ihren feinen Nüancen und Übergängen. Dazu ist der Empfindungston bei Verben dieses Inhalts, wenigstens in der deutschen Sprache, häufig wesentlich verstärkt und gehoben durch Tonmalerei, in der der lebendige Gehalt der im Verbum benannten Bewegung einen lautlichen Ausdruck findet. Bei onomatopoetischen Wörtern, wie quellen, sprudeln, wallen, wogen, fluten, schwellen, wie rauschen, tosen, säuseln, stürmen, oder glänzen, leuchten, glühen, flammen und den zu ihnen gehörigen Substantiven drängen sich uns die Empfindungstöne fast von selber und ganz unwillkürlich auf.

In der Mannigfaltigkeit der Merkmale und Seiten, die ein Gegenstand aufweisen kann, liegt es begründet, daß seine Vorstellung je nach dem Gesichtspunkt, unter dem man ihn betrachtet, von verschiedenen, ja selbst von entgegengesetzten Tönen begleitet sein kann. Bei der Vorstelluug „Wald“ ändern sich die Empfindungen, je nachdem man sich ihn als erhabenen Blätterdom oder als den Bezirk der wild und ungeregelt schaffenden Natur vorstellt und die Gefühlswirkung ist eine andere bei dem, der an den erquickenden Frieden und die wohlthuende Ruhe der Waldeinsamkeit denkt, als bei dem, der sich ihn vergegenwärtigt als den unheimlichen Ort des Düsters und der Verlassenheit oder gar als die Zuflucht tagscheuen Gesindels.

Da der Empfindungston so gut den Charakter der Allgemein-

heit trägt, als die intellektualen Merkmale der Vorstellung, so treten die Empfindungstöne in die Reihe der Vorstellungsmerkmale selber ein und was über die Bedeutung und über die Bedingungen des Auftauchens hinsichtlich der intellektualen Merkmale gesagt wurde, das gilt auch von diesen empfindungsmäßigen. Unzählige Worte der Sprache können einen Empfindungston in sich aufnehmen: der Dichter bringt ja alles, auch das scheinbar Tonlose, zum Klingen; aber nur bei verhältnismäßig wenig Wörtern gehört er zu den Grundmerkmalen der Vorstellung, so daß er sich unbedingt und mit Notwendigkeit einstellt, so oft sie ausgesprochen werden. Wörtern, wie Roß, Maid, Leu, Minne, minniglich oder den Deminutiven Kämmerlein, Stübchen, Rößlein, Röslein, Knäbchen, Schneiderlein ist es wesentlich, den Empfindungston in irgend einer Hinsicht mitzuerwecken. Solche Wörter finden daher nur da eine angemessene Verwendung, wo der Ton für den beabsichtigten Sinn erfordert ist. Bei der Masse der übrigen Wörter bildet er nicht den Kern der Vorstellung und so eng er sich an's Wort anschließt, so ist er doch nicht so mit ihm verschwistert, daß er von ihm unzertrennlich wäre. Im Gegenteil schlummert er gewöhnlich, und es hängt dann immer vom Zusammenhang ab, in dem das Wort gebraucht ist, ob er nun auch wirklich erwacht (vgl. oben S. 22).

Das empfindungsgetränkte Wort stellt die höchste Blüte der Sprache dar; im Empfindungston wird dem Wort die Seele eingesetzt, es wird auf's wunderbarste verinnerlicht, vertieft und bekommt eine geheimnisvolle Unergründlichkeit; denn alles Empfundene hat einen irrationalen Rest, der dem eindringenden Verstand unauflöslich bleibt. Was an der Sprache der großen Meister so bezaubert, ihre lebenssprühende Fülle und ihre weiche Unmittelbarkeit, kommt durch den Empfindungston oder wenigstens unter seiner Beihilfe zu stande. In ihm erscheint die Sprache ganz von innen heraus, ganz aus dem Centrum der redenden Persönlichkeit geboren, in ihm erscheint sie zurückgeführt zu ihrer ursprünglichen Frische und Jugendlichkeit. Der Empfindungston füllt, wie weiches Fleisch, das harte Gerippe des intellektualen Vorstellungsinhalts aus. Worte mit eigenem Empfindungston sind daher die eigentlichen poetischen Worte und tragen mit ihrer Gehobenheit alles empor in eine der Wirklichkeit entrückte idealistische Sphäre.

Die Empfindungstöne sehen wir denn nun auch, wie schon angedeutet, nutzbar gemacht für die Schilderung der anschaulichen Welt. Wir wissen, daß der Dichter uns diese malt, indem er ihre Gehaltseindrücke erneuert. Für diesen Zweck sind ihm die empfindungsgetränkten Vorstellungen besonders erwünscht. Die Empfindungstöne, die sich an den Wörtern der Sprache niedergeschlagen haben, bewahren gerade solche Gehaltseindrücke auf, die uns in

der äußeren und inneren Wirklichkeit immer wieder begegnet sind und die sich daher bestimmt und unauslöschlich dem Bewußtsein eingeprägt haben. Mit ihrer Verwendung darf er hoffen, bestimmte scharf geprägte, poetische Bilder uns zu übermitteln. Ihre Allgemeinheit sichert ihnen zudem eine weite und umfassende Verwendbarkeit und selbst das Feinere, Kompliziertere, Individuellere vermag er mit ihnen bequem wiederzugeben, indem er es auf eine Mehrzahl solcher Allgemeinheiten zurückführt und es so aus ihrer Summierung resultieren läßt. Dem Dichter liegt dieses Verfahren um so näher, als er damit der Natur seines Mittels treu bleibt. Wie er das anschauliche Ganze, um es mit seinem abstrahierenden, successiven Mittel einigermaßen nachbilden zu können, in einzelne Züge mit eigenem Gehalt auflösen muß, so löst er nun auch, wo es die Verhältnisse erfordern, den einzelnen Zug wieder in einzelne empfindungsgetränkte Momente auf und ahmt so auch in seinen anschaulichen Gehaltsschilderungen das allgemeine Verfahren der Sprache nach, deren Wesen es ist, das Unbekannte, Neue, das ausgedrückt werden soll, vorzuführen durch die verbundene Summe geläufiger Allgemeinheiten, in die es sich bequem aus einander nehmen läßt. Damit schafft er sich für die Schilderung und uns für die Auffassung eine große Erleichterung. An dem Satz: „stille Dörfer lagen vor ihm im Abendsonnenglanz an einem sanft dahingleitenden Strom“ brauchen wir nicht auszumachen, wie sich alle diese Bestimmungen zusammen ausnehmen — bekanntlich fällt uns ja die Zusammensetzung einzelner sinnlicher Angaben zu einem übersehbaren Ganzen außerordentlich schwer — und uns dann zu besinnen, ob sich uns aus ähnlichen in der Wirklichkeit gesehenen Bildern eine einheitliche Gehaltsempfindung im Gedächtnis aufbewahrt hat. Der Dichter schildert viel weicher und bequemer: von den drei Bestimmungen, aus denen der Satz besteht: „friedliche Dörfer“, „Abendsonnenglanz“, „langsam dahingleitender Fluß“ hat jede ihren selbständigen Empfindungston, der, wenn sie an uns vorüberziehen, vernommen wird. Wir empfinden nach einander die friedliche Ruhe naturgemäßen, von der Hast und dem nervös überreizten Getriebe der Stadt geschiedenen Lebens, die feierliche Stille und Erhabenheit des zur Rüste gehenden Tags und den harmonischen Reiz des Sanftbewegten. Diese einzelnen Töne klingen dann im Fortgang des Satzes gemäß den in ihm angegebenen Bezügen zu einem Gesamtempfindungsakkord zusammen, in dem wir den Gehalt des ganzen Zuges haben. Der Dichter will uns ein Bild verklärter, wonneträumender Augen geben; er sieht vom sinnlichen Bild dieser Augen fast ganz ab — wie könnte er dieses auch mit seinem für's Anschauliche plumpen Mittel nachzeichnen — und sagt: „Und die seligen Augen blicken in stiller, ewiger Klar-

heit“; er schafft also sein dichterisches Bild aus einer Anzahl von Empfindungsallgemeinheiten, die wir uns an ganz anderen Dingen und Verhältnissen gewonnen haben, als an den sinnlichen Zügen verklärter Augen. Er erinnert im wesentlichen an innere Erlebnisse, an den Wonneüberschwang der Seligkeit, an die harmonische Gesammeltheit der Lebenskräfte, die wir erleben, wenn wir stille geworden sind, an die ihrer selbst gewisse Kräftefülle, die der Zeit trotzt (ewig), aber diese Allgemeinheiten ergeben in ihrer Gesamtheit doch einen merkwürdig fein nüancierten Eindruck, der sich mit dem Gehalt des Sinnenbilds annähernd deckt und ihn an Intensität wohl noch überbietet.

Es macht für dieses von der Poesie vielfach geübte Verfahren auch keinen Unterschied, ob eine Stelle mehr stimmungsvoll lyrischer oder mehr episch schildernder Art ist. In Schillers „Und ringsum auf hohem Balkone die Damen in schönem Kranz“ geht die Empfindung kraftvollen Herausgehobenseins durch hohe und markierte Stellung (auf hohem Balkone) mit den Empfindungen einer reichen Fülle von Anmut und Liebreiz in eins zusammen („ringsum die Damen in schönem Kranz“). Umgekehrt muß dann auch bisweilen ein einziges empfindungshaltiges Wort den ganzen Satz mit seiner Farbe tränken. Die Großartigkeit des Apollobildes, das Homer in der berühmten Iliasstelle: ὁ δ’ ἤιε νυκτὶ ἐοικώς zeichnet, rührt allein von dem einen Wort νυκτὶ und seinem Empfindungston her. Lehrreich ist hier die Übersetzung Vossens, die besonders schön geraten ist: „er wandelte düster, wie Nachtgraun.“ Voß ersetzt das eine Wort Homers durch drei Wörter mit eigenem Empfindungston: „düster“, „Nachtgraun“, „wandeln“; denn auch in „Wandeln“ wird der feierliche Rhythmus der Schreitbewegung, der der Erhabenheit des Gottes so wohl ansteht, in diesem Zusammenhang empfunden. Man glaube ja nicht, daß bei „dem Plastiker“ Homer die Zerlegung eines sinnfälligen Zugs in einzelne Vorstellungen mit eigenem Empfindungsgehalt eine Ausnahme bildet, im Gegenteil: seine schönsten Schilderungen anschaulichen Charakters zeigen diese Struktur; dafür nur noch ein Beispiel, die vielbewunderte Stelle aus dem I. Buch der Ilias, wo Zeus der Thetis Gewähr nickt:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
> Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympus.

Gewiß eine „malerische“ Scene, um mit Lessing zu reden und doch erhebt sich die Schilderung zu ihrer bewunderten Höhe durch die am einzelnen Wort für sich erklingenden und dann sich verschmelzenden Töne. Das ist hier besonders einleuchtend. Wir sind

für das Verständnis nicht darauf angewiesen, ob wir den Eindruck vorwärts wallender Locken in der Wirklichkeit beobachtet und ihn uns in einiger Stärke lebendig eingeprägt haben. Ich zweifle, ob unter dieser Bedingung gar zu viele für die Stelle reif wären. Vielmehr geben die beiden Wörter Locken und Wallen jedes für sich ihren Gehalt ab: wir empfinden zuerst die Würde und Erhabenheit üppigen Lockenschmucks und dann das großgezogene Rhythmische des Wallens; beides verfließt nach Maßgabe des Sinns und dazu klingen dann noch die andern Empfindungstöne herein, an denen die Stelle so reich ist: „und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts“. Zu den empfindungshaltigen Wörtern unserer Stelle gehören nicht bloß die Gemeinvorstellungen schwärzlich, ambrosisch, Locken, wallen u. s. w., sondern auch die Individualvorstellung Kronion, in der die Würde des Götterkönigs sich schön ausspricht. Für den zeitgenössischen Hörer Homers war jedes Patronymikum empfunden: denn es faßt den Abkömmling mit der Herrlichkeit und Erhabenheit seines Geschlechts zusammen. Eine solche Wiedergabe des einzelnen anschaulichen Zugs durch eine Zusammensetzung von Gehaltsallgemeinheiten ist echt sprachlich und steht in gar keiner Analogie mehr zum anschaulichen Verhalten, bei dem wir aus dem gegebenen individuellen Sinnenbild den Gehalt erschauen. — Übrigens bleibt hier der Übersetzer unter dem Original: „schwärzlich“ ist matt gegenüber κυανέῃσι „dunkelstahlblau“, in dem sich eine wunderbare Farbenintensität ausdrückt, die in „schwärzlich“ nicht gespürt wird und die „Höhn des Olympus“ entsprechen an Empfindungswert dem durch das dazwischengeschobene ἐλέλιξεν herausgehobenen und mit dem Ton der Erhabenheit geschwellten μέγαν nicht. Darin besteht ja die schwierige selten gelöste Aufgabe des poetischen Übersetzers, die Empfindungstöne in ihrer ursprünglichen Frische und Unmittelbarkeit aus dem Original in die Übersetzung herüber zu retten.

Für das subjektive Verfahren bei der Schilderung des Anschaulichen haben dann die Empfindungstöne ihren besonderen Wert, auf den hier noch des näheren hingewiesen werden muß. Objektives und subjektives Verfahren haben jedes ihren eigenen Reiz. Beim objektiven Verfahren entsteht der Anschein, als stelle der Dichter die Außenwelt ohne fremde Zuthat in sicherem klarem Bild vor uns hin. Der subjektiven Schilderung geht bis zu einem gewissen Grad dieser Eindruck der klaren Zeichnung ab. Dafür hat sie aber einen anderen Vorzug. Alles Empfindungsartige, mag es sich am Objekt noch so unmittelbar und kräftig geltend machen und noch so bestimmt und unzweideutig sein, hat eine gewisse Dunkelheit an sich, wie alles, was nicht vom Geist in seinem Wesen erkannt und durchleuchtet ist. Unser Geist hat aber das Bedürfnis

über die Natur seiner Empfindungen und Gefühle sich bewußt zu werden, sie ihrer Unbewußtheit, ihrer instinktartigen Unmittelbarkeit zu entkleiden, indem er sie durchdringt und ihr Wesen und ihre Natur sich klar macht. Er analysiert die Empfindungen und erkennt ihr Wesen, indem er es durch's Wort bezeichnet und es sozusagen auf den Begriff bringt. Die Poesie ist die Kunst des Geistes, die Kunst der Sprache. Kein Wunder daher, daß dieses Verfahren in die Poesie eindringt und daß der Dichter die Empfindungen durch seine Schilderungen nicht nur in uns hervorruft, sondern daß ihn auch die Lust ergreift, sie zu deuten und zu benennen und daß dieses Durchdringen des unmittelbar Empfundenen mit dem Licht des bewußten Geistes, wie es eine der Eigentümlichkeiten der Poesie vor andern Künsten ausmacht, so auch einen ihrer besonderen Vorzüge bildet. Wir sind entzückt, wenn der Dichter für das von uns zunächst einmal nur Empfundene eine Bezeichnung findet, in der sein wahres inneres Wesen klar und deutlich getroffen zu sein scheint. Aber der Dichter bewegt sich dabei auf einer haarscharfen Grenze und er läuft immer Gefahr, aus der empfundenen Gehobenheit der Poesie in die kalte nüchterne Verständigkeit der Prosa hineinzugeraten. Leicht geht über der geistigen Durchleuchtung durch die direkte Bezeichnung des Gehalts der Empfindungscharakter verloren, und in vielen Beschreibungen dieser subjektiven analytischen Art kommt es daher auch nur zu einem Wissen um den Gehalt statt zu einem Empfinden desselben.

Daß der Dichter dieser Gefahr entgehen kann, daß die Geistigkeit seiner subjektiven Schilderung nicht allzusehr auf Kosten der Empfindung zu gehen braucht, verdankt er den Empfindungstönen, mit denen viele von den direkten Gehaltsbezeichnungen, die die Sprache bildet, getränkt sind. Nur vergesse er nicht, daß die Empfindungstöne der Wörter nur erklingen, wo sie hervorgelockt werden, nur also in klangkräftiger Umgebung, während andererseits in solcher Umgebung auch Worte zu klingen beginnen, die dazu nicht befähigt erscheinen. Deshalb thun solche Worte nur da ihre volle Wirkung, wo sie einen sichern Anhalt an objektiven Merkmalen und den an ihnen haftenden Empfindungen haben. Bekanntlich kann man die sinnliche Erscheinung der Musik in Worten fast nicht ausdrücken. Man wird daher nur belehrt, wenn es heißt, das nun folgende Mollmotiv im $^3/_4$ Takt trägt einen d ü s t e r m e l a n c h o l i s c h e n Charakter — denn die Gehaltsbezeichnung „düster melancholisch" bleibt in diesem Zusammenhang ohne Klang — während sich alsbald auch die Empfindung einstellt, wenn uns von einem flußdurchzogenen Thal berichtet wird, das mit den zerrissenen Formen seiner Ufer und Bergwände und mit seinen schwarzen Tannen-

wäldern einen düster melancholischen Eindruck macht. Besonders schön ist es, wenn durch direkte Gehaltsbezeichnung zugleich Personifikation entsteht, d. h. wenn Gehaltsbezeichnungen, die eigentlich dem seelisch menschlichen Leben angehören, wie stolz, selig, frei, heiter, vornehm auf Unterpersönliches übertragen werden: dann sind Empfindungstöne von selbst gegeben: „Und die seligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit".

Sind dagegen die Gehaltsbezeichnungen des Dichters nicht selber empfindungshaltig, so ist er nur um so mehr darauf angewiesen, sie in der Masse der objektiven Angaben mitschwimmen und von ihnen getragen sein zu lassen. Die Gehaltsbezeichnung giebt dann bloß die Richtung an, in der die objektiven Angaben verstanden werden sollen, damit man an ihnen in den Besitz der Empfindung komme. Das „Gehoben wird" im Satz: „das blendende Licht des Angesichts und Busens, wie es von den finstern Haaren gehoben wird", ist für sich ohne Empfindungston und dient allein dem Hinweis, den Kontrast von weißer Haut und dunkeln Haaren, und seine Wirkung für das Weiß der Haut und damit die Vornehmheit und Schönheit des Inkarnats nicht zu übersehen, während die Empfindung sich uns an den unter dieser Anweisung in Erwägung gezogenen objektiven Angaben allein einstellt.

Daß der Dichter uns nicht das Sinnliche zu zeigen braucht, sondern seine Aufgabe gelöst hat, wenn er uns geschickt an seinen Eindruck erinnert hat, ist besonders willkommen beim körperlichen Ausdruck des Seelischen. Die Körperreflexe des Seelischen sind ja meist so fein und zart, daß sich ihrer objektiven Wiedergabe die größten Schwierigkeiten entgegenstellen. Wie verschiedenartige Gemütsbewegungen und Charaktereigentümlichkeiten können blitzende oder sanftstrahlende Augen ausdrücken? Eine hohe Stirn ist das Kennzeichen des Denkers, wie das des geistig Gestörten. Und wie soll der Dichter die Unterschiede, die in der anschaulichen Wirklichkeit an kleinen Nüancen des Strahlens und der Stirnbildung leicht kenntlich sind, mit dem Wort herausarbeiten? Da sagt er uns: zornig blitzende Augen, Augen, aus denen die Heiterkeit der Seele sanft strahlt, eine hohe Stirn, hinter der ein mächtiges Heer tiefer Gedanken wohnt und er ist über die Schwierigkeit hinaus, mit seinem Mittel sinnliche Feinheiten zu schildern, die er mit ihm nicht schildern kann. Sodann erwächst uns das Verständnis solcher Züge wohl auch aus dem Zusammenhang. Der Dichter mag uns einen sinnlichen Zug so roh, so verschwommen malen, daß, den Zug für sich genommen, kein Mensch das Seelische mit Bestimmtheit erkennen könnte, das in ihm ausgeprägt sein soll. Daneben aber schildert er die Figur von innen heraus durch ihre Gedanken

Gefühle und Handlungen oder hat er sie uns schon vorher im Verlauf seiner Erzählung geschildert. Dann darf er darauf vertrauen, daß wir den Gehalt, den wir am Seelischen erlebt, auf das Äußere übertragen werden, soweit in diesem Anknüpfungspunkte dafür gegeben sind, entsprechend den Gesetzen, denen unser Vorstellungsverlauf unterliegt. Denn Gehaltsempfindungen können eben so gut, wie die rein intellektualen Vorstellungsmerkmale und Vorstellungseintragungen das Verständnis vermitteln. Die am Seelischen gewonnene Gehaltsempfindung muß uns das nähere Verständnis des nicht voll bestimmten sinnlichen Zugs vermitteln und wird uuter dem Zwang des Verständnisbedürfnisses so sicher in ihn hineingetragen, daß der Anschein entsteht, als sei der sinnliche Zug eine vollkräftige Ausprägung des Gehalts.

Wie dürftig und vieldeutig ist „finster und bleich", um den Seelenzustand einer Persönlichkeit in ihrer körperlichen Erscheinung zu spiegeln? Es können damit vorübergehende Seelenzustände verschiedener Beschaffenheit als heftiger Körperschmerz, tiefe Niedergeschlagenheit, grimme Wut ausgedrückt sein, auch kann darin eine dauernde Charaktereigentümlichkeit ihren Ausdruck gefunden haben. Bei Uhland aber wird dieser wenig bestimmte Zug alsbald in's Bestimmte gerückt durch die umgebende Seelenschilderung:

„Dort saß ein stolzer König, an Land und Siegen reich;
Er saß auf seinem Throne, so finster und so bleich!
Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut."

Mit den Mitteln seelischer Schilderung wird das finstere bleiche Aussehen des Königs des näheren gekennzeichnet als Ausfluß stolzer Härte und kalter Menschenverachtung, und als naive Leser sind wir überzeugt, daß in den beiden Zügen finster und bleich die Härte und Menschenverachtung des Königs wirklich zu ihrem Ausdruck kommt, weil wir auf Grund des Zusammenhangs und der durch diesen vermittelten Empfindungsassoziation diese Charaktereigentümlichkeiten in die beiden Worte hineinzulegen uns getrieben fühlen. Auch für hier gilt es, wenn auch in einem etwas andern Sinn als oben, daß der Dichter im wesentlichen von innen nach außen schildert. Das dürfte er nicht, wenn sein einziges Darstellungsmittel die Sinnlichkeit wäre. So aber bezweckt er mit seinen sinnlichen Schilderungen des Seelischen ja nur, in seinen Hörern die Überzeugung zu begründen, daß das seelische Leben seiner Personen kräftig genug entwickelt ist, auch auf's Sinnliche überzugreifen und sich in ihm geltend zu machen, und diesen Zweck erreicht er auch auf dem hier beschriebenen Weg vollständig.

Neben das objektive und subjektive Verfahren in der Schilde-

rung des Anschaulichen treten einige weitere Mittel mit einem mehr subsidiären Charakter. Das Vorzüglichste darunter ist die Schilderung mittelst der Wirkung, die der Gegenstand und sein Gehalt auf das Gefühl der umgebenden Personen ausübt. Freilich eignet sich nicht jede Gefühlswirkung zu diesem Zweck. Eine Gefühlswirkung kann nur dann ihren Beitrag liefern zur Herausarbeitung des Gehalts, der in ihrer Ursache liegt, wenn die Wirkung im Gemüt des Beschauers dem Charakter des Gehalts gleichartig ist, durch den sie erzeugt wurde oder wenigstens in der Linie der reaktiven Gefühle liegt, die sich an die betreffende Gehaltsempfindung schon im interesselosen Akt der ästhetischen Betrachtung von selber und mit Notwendigkeit knüpfen. Man wird die besondere Bedingung, unter der die Gefühlswirkung für die Gehaltsschilderung fruchtbar gemacht werden kann, verstehen, wenn man die Goetheschen Lieder „Kennst du das Land“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ mit einander vergleicht. Mignons Sehnsucht nach dem Land der Citronen und Orangen ist gewiß durch die herrliche Natur des Landes mitveranlaßt, ja sie schwellt durch die Vergegenwärtigung all' der Wunder des Landes zur Leidenschaft an. Aber wennschon ein ursächlicher Zusammenhang obwaltet, so wird uns doch der Charakter der südlichen Landschaft, ihre stille Hoheit und leuchtende Fülle, der vom Dichter in Zügen objektiver Schilderung vor uns ausgebreitet wird, durch diese Sehnsucht um nichts deutlicher; dazu ist die Gehaltsempfindung auf der einen und die Gefühlswirkung auf der andern Seite zu disparat. Wäre dagegen die Wirkung die, daß die Versenkung in die stille Größe und glutvolle Lebensfülle der südlichen Landschaft den Betrachtenden erhöbe zu hohem in sich gesammeltem strahlendem Lebensgefühl, dann wäre in der Gefühlswirkung der Gehalt der Ursache mitgeschildert. So ist es in Goethes „über allen Gipfeln ist Ruh“. Der Frieden der Abendlandschaft senkt sich in's Herz des friedlosen Wanderers und durchdringt es mit beruhigender Ahnung kommenden Friedens. Die Wirkung erhöht hier nicht bloß, wie sonst überall, die Lebendigkeit der durch ihren eigenen immanenten Gehalt belebten Ursache und kommt also auf diese indirekte Weise auch dem Gehalt der Ursache zu gut, sondern Gefühlswirkung und Gehalt der Ursache erhellen sich gegenseitig. In jener ist dieser mitgeschildert, wie natürlich umgekehrt jene in diesem. Man wird dieses Verfahren bei unzähligen Landschaftsschilderungen wiederholt finden; der Dichter malt uns die Stimmung der Landschaft vornehmlich im Echo, das sie in der Brust des sie betrachtenden und genießenden Menschen hervorruft. Die Musik, deren direkte Nachahmung der Poesie versagt ist, kann allein so in die Poesie hereingenommen werden, daß der Dichter ihren Gehalt oder ihre Gefühlswirkung schildert oder da

die Wirkung hier dem Gehalt gleichartig zu sein pflegt, beides in Einem. So verfährt Schiller beim Erinnyengesang:

„Besinnungraubend, herzbethörend Schallt der Erinnyen Gesang,
Er schallt des Hörers Mark verzehrend —
So singend tanzen sie den Reigen Und Stille wie des Todes Schweigen
Liegt über'm ganzen Hause schwer, Als ob die Gottheit nahe wär."

Die zweite der erwähnten Bedingungen für die Schilderung durch die Wirkung sehen wir bei der Körperschönheit in Kraft treten. Auch wo wir uns der Schönheit gegenüber rein ästhetisch verhalten, ist doch ihr Anblick von einem geheimen Liebreiz und Zauber begleitet, den die Empfindung der in ihr sich offenbarenden Harmonie auf uns ausübt. Zeigt uns also der Dichter den Zauber, der von der Schönheit auf ihre Umgebung ausgeht, so giebt er uns etwas, was das Wesen der Schönheit mit ausmacht; wo der Zauber des Schönen wirksam ist, ist auch diese selber da. In und mit ihm muß uns auch etwas von der Harmonie und der Fülle der Schönheit zuströmen. Lessing hat das schon erkannt und im Laokoon darauf hingewiesen. Er erinnert an die berühmte Stelle in der Ilias, wo Helena in die Versammlung der Ältesten am skäischen Thor tritt und „das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennt, der so viel Blut und Thränen kostet". Daran fügt er den Rat: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet und ihr habt die Schönheit selbst gemalet." (Abschn. XXI). Der Rat wäre vortrefflich, wenn er nicht in der unberechtigten Abneigung gegen die direkte Schilderung zu weit ginge. Malt uns nämlich der Dichter die Schönheit bloß mit ihrer Wirkung, malt er sie nur mit dem Wohlgefallen und dem Entzücken, das sie verursacht, so bleibt die Empfindung der Schönheit notwendig ganz im allgemeinen. Der Arten der Schönheit aber giebt es so viel, als es schöne Körper giebt und ein Gemälde der Schönheit ist auch beim Dichter desto wertvoller, je deutlicher sich an ihm die Merkmale charakteristischer Besonderheit ausprägen. Mit der Wirkung allein kommt es zu keinem Bild individueller Schönheit; der Dichter muß für diesen Zweck die Mittel objektiver oder subjektiver Gehaltsschilderung in Dienst nehmen. Auch Homer hat dies in der Helenastelle nicht ganz versäumt! Die Greise weisen unserer Empfindung die Richtung auf stilvolle erhabene Typusschönheit, wenn sie sich zuflüstern: „einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene an Ansehen"! Homers Nausikaa muß nicht bloß Odysseus Herz zur Bewunderung entflammen, sondern wir erfahren in der Elastizität ihrer schlanken Gestalt und in der Grazie der Bewegungen ihrer hoheitsvollen Erscheinung die Besonderheiten

ihrer Schönheit (Odysse VI, 101—110; 162—167). Und den Anblick der schönen Lesbia glauben wir nicht, wie Lessing uns einreden möchte (Absch. XXI), bloß deshalb zu genießen, „weil Ovid uns ihren Körper mit der wollüstigen Trunkenheit schildert, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist“, sondern auch darum, weil er „uns ihren Körper Teil vor Teil zeiget“ und uns dadurch mit der Eigentümlichkeit ihrer Schönheit, mit dem schwellenden Leben ihrer üppigen und doch anmutigen Formen bekannt macht. Je mehr sich unsere Poesie von der Typik der Alten in's Individuelle entfernt, desto weniger wird sie sich bei der Lessing'schen Regel beruhigen können.

Als weitere indirekte Mittel sind der Kontrast und die Tonmalerei zu erwähnen. Des Kontrast's bedienen sich alle Künste zur intensiven Herausarbeitung des Gehalts, zumal die Malerei. Aber bei den simultanen Künsten des Raums muß er sich an die in der jeweiligen Scene dargestellten Gegenstände verteilen und so kann ihn auch die Poesie verwenden: „Der König furchtbar prächtig, wie blutiger Nordlichtschein, die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein“ (Uhland). Sie kann aber auch mehr: sie kann Gegenstand und Person mit ihrem eigenen früheren Aussehen oder mit ihren normalen Zuständen in Kontrast setzen oder auch abnorme Bildungen dadurch verdeutlichen, daß sie ihnen die normale Bildung gegenüberstellt.

„Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn.“
(Die Erinnyen in Schillers „Kraniche“.)

Die Tonmalerei vermag mit Lauten der Sprache den Charakter der Gehaltsempfindung auszudrücken. Aus dem Klang hört man das Weiche, Sanfte, Liebliche, aber auch das Harte, Kräftige, Entschlossene einer Lebensgestaltung heraus; in Klängen läßt sich auch besonders leicht der Charakter einer Bewegung verdeutlichen, zumal wenn die Bewegung in der Wirklichkeit von Tönen begleitet ist und also zur lautlichen Herausgestaltung des Empfindungscharakters Schallnachahmung zu Hilfe genommen werden kann. Die Tonmalerei kräftigt daher mit ihren lautlichen Mitteln die durch die Vorstellungen erzeugten Gehaltsempfindungen in ungemein eindringlicher Weise: sie nötigt uns förmlich dazu zu empfinden. Hört man: „des Mondes lieblicher ladender Glanz“ so locken die weichen l die Empfindung weicher Anmut unwiderstehlich hervor und das Zusammen auf- und absteigender, dumpfer und spitzer, scharfer und explodierender Töne in dem Schiller'schen

Vers: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt“ bringt unserer Empfindung das ungeberdige Auf und Nieder, das wilde Toben grollender Kräfte unmittelbar nahe. Die Tonmalerei ist darum ein so vortreffliches Ausdrucksmittel für Anschauungszüge in der Poesie, weil diese nicht auf Erzeugung von Anschauungen, sondern nur auf Erneuerung des in der Anschauung beschlossenen Gehaltes geht.

Mit diesen Mitteln muß der Dichter versuchen, den Wettkampf mit der Malerei auf ihrem eigensten Gebiet aufzunehmen, bei dem von vornherein die Kräfte ungleich sind. Kein Wunder, daß er in vieler Hinsicht tief unter ihr bleibt! Beim Dichter wird das Sinnliche, das den Gehalt offenbart, nicht innerlich geschaut, sondern nur in einer durchaus vergeistigten unsinnlichen Weise gedacht und beim subjektiven Verfahren auch das noch höchst mangelhaft und unvollkommen. Wir bekommen wohl den Gehalt der sinnlichen Form, aber diese selber ist als sinnliche Form weg und mit ihr all der sinnliche Reiz, der die Gebilde des Malers und der anschaulichen Welt so tausendfältig umspielt. Das ist ein unsäglicher Verlust und auch eine kleine Einschränkung, die wir nachtragen werden, ändert daran kaum etwas.

Da die Empfindungen sich nicht an den Vorstellungen und ihrem Inhalt erzeugen, sondern sich nur mit ihnen assoziativ einstellen als ein im Bewußtsein aufbewahrtes an der Vorstellung wieder erwachendes Residuum der Anschauung, so kann der Dichter nur soviel von der anschaulichen Welt seinen Lesern lebendig machen, als er von ihr auf Züge und Punkte zurückführen kann, die auf ihre Empfindung nachdrücklich gewirkt haben. Er kann uns also wohl Fremdes schildern, dafern es in Analogie zu Bekanntem steht und sich in einzelne bekannte Züge und Momente auflösen läßt, nicht aber Fremdartiges; während der Maler uns auch dieses zeigt und dabei die Zumutung an uns stellt, das in diesem Fremdartigen schlummernde Leben zum ersten mal herauszuempfinden, wie wir es auch dem Fremdartigen der Wirklichkeit gegenüber thun müssen. Zu schauen lernt man nur beim bildenden Künstler.

Des weiteren entsteht in der Malerei die Gehaltsempfindung immer neu am Sinnenbilde des Kunstwerks und wird höchstens unterstützt und gekräftigt durch das Wiederaufleben und Mithineinspielen von den im Bewußtsein aufbewahrten Eindrücken, die sich uns früher an ähnlichen Gegenständen in der Wirklichkeit gebildet haben. In der Poesie dagegen sind diese Erinnerungen das einzige und wie weit müssen sie unter gewöhnlichen Verhältnissen, matt und abgeblaßt, wie sie naturgemäß sind, hinter der frischen Unmittelbarkeit zurückstehen, welche die gegenwärtige Sinnlichkeit der Kunst oder Wirklichkeit verleiht? Und während die Gehaltsempfin-

dungen der Malerei immer fein individuell abgetönt sind, haben sie in der Poesie auch bei der feinsten Handhabung der Sprache immer etwas allgemeines: denn die Erinnerung streift jedem auch dem einmaligen Erlebnis, wie wir gesehen, den feinen individuellen Schmelz ab. Wohl kann auch die Poesie dem Anschaulichen, das sie schildert, individuelles Gepräge aufdrücken; aber doch nur so, daß sie die Gesamterscheinung in eine Anzahl mehr oder weniger allgemeiner Züge und den Zug wieder in eine Anzahl ebensolcher Töne auflöst. So entsteht eine Summe von Allgemeineindrücken, die in ihrer Zusammensetzung allerdings individuell ist, während in dem Ganzen der Malerei jeder einzelne Zug mitsamt seinem Gehalt selbst wieder individuell und einzigartig ist.

Darin liegt schon, daß die Poesie nie den Eindruck erreicht, den das anschauliche Ganze macht; sie kann auch bei der ausgeführtesten Schilderung immer nur einzelne getrennte Züge geben, die eine Auswahl aus der Summe der vorhandenen darstellen und die gegenseitige Harmonie oder Disharmonie dieser Züge zum Ganzen, auf der bei reicheren sinnlichen Erscheinungen die ästhetische Wirkung ganz wesentlich mitberuht und in der die einzelnen Züge erst ihre Bedeutung und ein gut Teil ihrer Individualisierung bekommen, bleibt ihr immer unerreichbar.

Gleichwohl ist die Abrechnung zwischen Malerei und Poesie in Hinsicht der anschaulichen Welt nicht so einfach: die Poesie hat ihre Posten nicht bloß im Soll, sondern auch im Haben. Vor allem kann sie den anschaulichen Gehalt von Bewegung und Veränderung ausdrücken, während die bildenden Künste die Bewegung in irgend einem Augenblick festhalten und erstarren lassen müssen, um sie in ihrem Material ausdrücken zu können und so über die Andeutung nicht hinauskommen. Dazu vermag sie den Gehalt von Lauten und Klängen in ihre Darstellung mit hereinzunehmen, was dem Bildner gänzlich versagt ist. Beides bezeichnet einen unermeßlichen Gewinn. Man darf nur etwa an Schillers berühmte Schilderungen, an den Strudel im Taucher, an die Tiergestalten des Kampfs mit dem Drachen und des Handschuhs und an die Brandnacht in der Glocke denken oder die Vorteile in's Auge fassen, die dem Dichter für die Schilderung der Schönheit aus der Möglichkeit erwachsen, sie im Reiz der Bewegung aufzuzeigen, um zu sehen, daß der Dichter hier den Fuß auf einen Boden der anschaulichen Welt setzt, auf den ihm der Maler nicht folgen kann.

Weiter macht sich der Dichter für seine Schilderungen aus der anschaulichen Welt die Empfindungstöne und die Fähigkeit der Sprache für's Außeranschauliche zu nutze. Er erhöht die Lebensfülle eines anschaulichen Zugs, in dem er ihn in Worten ausdrückt, deren jedes seinen eigenen Empfindungston hat, indem er sinnlich unwahr-

nehmbare Eigenschaften und Beziehungen mitspielen läßt, die ihm weiteres Leben zuführen und indem er in ihn sinnfällige Momente von nur indirekter Lebendigkeit aufnimmt, die sehr lebensvoll sein können und über die der Dichter unbedingt verfügt, während sie dem Maler immer Schwierigkeiten machen und ihm oft unerreichbar sind. Kein Mensch wird leugnen wollen, daß der schon erwähnte Vorgang des Gewährwinkens in dem Wortgemälde Homers weit erhabener erscheint, als er sich an einem etwaigen mimischen Anschauungsbild darstellen würde. Das rührt zunächst von den Empfindungstönen her. Der Eindruck der Erhabenheit entsteht beim Dichter nicht an dem einheitlichen Vorgang: wallende Locken, vielmehr hat — wie wir gesehen haben — jedes der beiden Worte seinen eigenen Ton, die dann infolge der Einheit des Gedankens zur Einheit des Eindrucks verschmelzen. Von den beiden Worten wiegt aber „wallen" für die Empfindung besonders schwer. Denn an diesem „Wallen" empfinden wir (kraft seines eigenen Empfindungstons) das Wallen nicht, wie es sich in einem einzelnen Moment an einem einzelnen Objekt, also hier an den Locken darstellt, sondern so, wie es sich uns am schönsten, in seinem vollsten rhythmischen Schwung, in seiner typischen Vollendung dargestellt hat. Es wallten die Locken, ist daher für sich allein schon imposanter als das Sinnenbild des Vorgangs, zumal da die Empfindung im Deutschen und im Griechischen (vgl. das gewichtige *ω* in *ἐπεῤῥώσαντο*) noch durch Tonmalerei unterstützt wird. Aber nun sehe man, durch was für weitere Mittel Homer die Erhabenheit seines Grundmotivs verstärkt. Er fügt eine Reihe von Momenten bei, die am sinnlichen Vorgang unwahrnehmbar sind: es sind die ambrosischen Locken des Herrschers, des Kronossohns, die am unsterblichen Haupt vorwärts wallen, jedes von ihnen hat einen starken Empfindungston und dieser Empfindungston fließt dem Gehalt des sinnlichen Vorgangs zu und schwellt ihn zugleich. In der gleichen Richtung wirkt auch der Zusatz, mit dem Homer den Gipfel der Erhabenheit ersteigt: „es erbebten die Höh'n des Olympus". Die Erhabenheit der Wirkung muß die Erhabenheit des Aktes spiegeln und vollenden, in dem Zeus seinen Herrscherwillen bekundet. So verbindet sich alles, die Auflösung des Vorgangs in gesonderte Empfindungstöne, die Hereinziehung unwahrnehmbarer, aber empfindungsstarker Eigenschaften und Beziehungsmerkmale, die Anfügung eines Zugs von kräftiger, indirekter Lebendigkeit zu einem Ganzen von so gewaltiger Majestät, daß sein Eindruck weit über den Eindruck des anschaulichen Vorgangs hinausgeht. Kein Wunder, daß der Künstler höchstens im ganzen Bild des Gottes ausdrücken kann, was der Dichter in den einen Vorgang an Gehalt gelegt hat und daß Phidias sich angetrieben fühlte, in einer

ganzen Statue mit der Erhabenheit eines einzigen dichterischen Zuges zu wetteifern.

Solche Fälle könnten genug angeführt werden, wo der Dichter unter Zuhilfenahme aller Fähigkeiten seines Mittels hinsichtlich der Großartigkeit des Gehalts, den er einem anschaulichen Zug mitzuteilen weiß, den bildenden Künstler zu Schanden macht. Nur darauf sei noch hingewiesen, wie sehr der Dichter seine Landschaftsbilder bereichern kann durch Züge aus dem Gebiet der niederen Sinne, namentlich des Geruch- und Tastsinns.

„Kennst du das Land? wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?"

Wie schön ist das „ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht"? Die Empfindungen der niederen Sinne vermitteln uns keinen immanenten Gehalt, sie sind nur indirekt lebendig durch die Gefühlswirkung, die sie hervorbringen. Aber wo sie, wie hier, im Strom überwiegend anschaulicher Züge mitschwimmen, da geht von diesen auf sie ein Schein der Anschaulichkeit über, indem nun auch sie das eigene Leben der Landschaft auszusprechen scheinen, und dabei tragen sie doch dazu bei, dem Landschaftsbild einen Eindruck von Realität zu verschaffen, den die gemalte Landschaft nicht hat.

Auch noch in anderer Hinsicht geht der Dichter in seiner Schilderung der anschaulichen Welt über das Anschauliche hinaus. Auf metaphorischem Weg setzt er das Unbewegte in's Bewegte und das Unterseelische (wenn auch nicht Gehaltlose) in's Beseelte um und hebt durch diese Umwandlung in andere Lebensformen auch den Gehalt, der in den ursprünglichen Gestaltungen beschlossen lag: denn Bewegung zeugt von größerer Intensität des Lebens als die Ruhe und das Seelische stellt eine höhere Stufe des Lebens dar, als das Unterseelische. In Hölderlins Worten: „Fernhin schlich das hagere Gebirg', wie ein wandelnd Gerippe" ist der Eindruck öden, kahlen, gespenstig-leblosen Sichhinziehens, den der wirkliche Anblick darbietet, zu wunderbarer, unheimlicher Intensität gesteigert durch die beiden Bewegungsworte „schlich" und „wandelnd". Und welche Vertiefung trägt erst die Beseelung in die Landschaftsgemälde oder sonstigen Schilderungen des Dichters: Wohl treten uns auch aus der Anschauung der wirklichen oder gemalten Landschaft seelische Stimmungen entgegen; aber es ist dunkles, in Linien und Farben verhüllt brütendes, dämmerndes Gemütsleben, beim Dichter ist alles voll erschlossen. Zwar läßt sein seelisch vertieftes Landschaftsbild all den Formenreiz der Linien und Farben und Raumgestaltung vermissen, durch die die Wirklichkeit oder das Gemälde des Malers unsere Sinnlichkeit entzückt; aber dafür liegt

im Landschaftsbild des Dichters mit seiner Bewegtheit und Beseeltheit eine Kraft, eine Stimmungsgewalt, eine seelische Wärme, die ihm der Maler nicht nachmachen kann. Und welcher Künstler wollte es hinsichtlich des Gehalts mit Heine aufnehmen, wenn er singt:

„Die dunkle Lockenfülle — Wie eine selige Nacht
Von dem flechtengekrönten Haupt sich ergießend
Ringelt sich träumerisch süß um das süße, blasse Antlitz“?

Der Dichter ist eben schlechthin nicht an die Anschauung gebunden, auch da nicht, wo er uns den Gehalt der Anschauung erneuern möchte; durch sein unanschauliches Mittel veranlaßt und ermächtigt, vertieft er ihn im Augenblick, da er ihn wiederzugeben sucht, in einer Weise, daß er damit die anschaulichen Formen sprengt und uns einen Gehalt zuführt, für den es keine adäquate Verkörperung mehr giebt. Und wenn der Dichter mit einem Teil seiner Beseelungen den Gehalt der Anschauung, wenn auch in vertiefter Kräftigkeit, wiederzugeben trachtet, so leiht er andererseits mittelst der Personifikation ungescheut leblosen Gegenständen auch solches Leben, zu dessen Leihung den anschauenden Menschen nicht das Geringste in ihren sinnlichen Formen auffordert. In dieser Leistung entfernt sich der Dichter hinsichtlich der Behandlung der Sinnenwelt am weitesten von den Anschauungskünsten; er belebt sie nicht etwa indirekt, sondern direkt, er setzt den Gegenstand nicht bloß in Beziehung zu Leben, sondern er erfüllt ihn damit, — und doch äußert sich dieses Leben, das er in den sinnlichen Gegenstand als dessen eigenes Leben legt, nicht mehr in sinnlichen Erscheinungsformen, sondern bleibt so unverkörpert, als nur immer das seelische Leben in der Poesie.

So zeigt die Poesie überall, auch in der Behandlung des Anschaulichen, daß sie eine überanschauliche Kunst ist. Sie kann das Anschauliche nicht nachahmen, nicht innerlich vor uns hinstellen, sie kann es nur umsetzen in ihre Weise. Kann der Dichter bei dieser Umsetzung die Vorteile seines Mittels nicht gehörig ausnützen, muß er zu direkt mit dem Maler wetteifern, so geraten ihm die Gehaltsempfindungen, die er erregt, verglichen mit denen des Malers, notwendig matt, wo er dagegen auf eigenen Wegen gehen kann, wo er all' seine Vorteile, Bewegung, Laute und Klänge, Empfindungstöne, sinnlich unwahrnehmbare Eigenschaften und Beziehungen, Beseelung und indirekte Lebendigkeit spielen lassen kann, vermag er in einzelnen Zügen den Maler wenigstens hinsichtlich der Kraft und Tiefe des Gehalts weit zu übertreffen. In solchen Fällen gleicht das poetische Spiegelbild des Anschaulichen seinem Urbild nicht mehr ganz, es scheint dasselbe zu sein und scheint es wieder doch nicht: es hat Ähnlichkeit mit den Spiegelbildern im Wasser, die die Seiten ihres Urbilds, die dem Wasser

zugekehrt sind, treu wiedergeben und doch herausleuchten, wie aus einer andern fremden verklärten Welt.

Wenn dann der Dichter uns nie das Ganze des Gegenstands lebendig machen kann, wenn er immer nur mit einzelnen aus dem Ganzen herausgegriffenen Zügen arbeiten muß, so kommt ihm auch das andererseits wieder trefflich zu statten. Der Gehalt, um dessen Darbietung es dem Dichter zu thun ist, kann zum Ganzen der Erscheinung ein doppeltes Verhältnis einnehmen: er kann für seinen körperlichen Ausdruck auf einen Teil, auf ein Glied, auf eine Bewegung der Erscheinung lokalisiert sein; er kann aber eben so gut auch die ganze Erscheinung in all' ihren Teilen und Gliedern, ja auch in allen ihren Bewegungen durchwalten. Dieses letztere würde dem Dichter, der dem Ganzen der Erscheinung so verlegen gegenüber steht, Schwierigkeiten machen, wenn nicht doch auch hier der Fall häufig wäre, daß sich der beabsichtigte Gehalt in einzelnen Teilen der Erscheinung oder in einzelnen ihrer Bewegungen kräftiger und zugleich für Worte greifbarer ausprägt als in allen andern; und da nun des Dichters Ziel nicht Anschauung, sondern nur Gehalt (Eindruck) der Anschauung ist, so wird er sich an diese Seiten der Erscheinung halten und doch im Gehalt des einen Glieds und der einen Bewegung uns den Gehalt, wie er im Ganzen lebt, gegeben haben. Das eine „breitgestirnt" malt schöner als es viele Worte und viele Züge könnten, die vierschrötige Derbheit, die zu den Typuseigentümlichkeiten des Rinds gehört. Die hohe Götterwürde, die Homer an dem einen Zug der wallenden Locken so wirkungsvoll heraushebt, wird, so müssen wir annehmen, die ganze Erscheinung des Götterkönigs adeln. Und welches Bild der Behäbigkeit enthüllt nicht der eine Umstand, daß sich der Ehering des Wirts zum goldenen Löwen nicht will von der Hand ziehen lassen: „er ward vom rundlichen Gliede gehalten". Wir bleiben nicht bei der Stirne, bei den Locken, bei der Hand stehen, sondern wir sind überzeugt, daß der Gehalt, der sich in diesen Gliedern und ihren Bewegungen sein Äußeres geschaffen hat, die ganze Gestalt durchdringen wird. Wir empfinden vierschrötige Schwerfälligkeit, hohe Götterwürde und wohlige Behäbigkeit als das Gesetz oder als eines der Gesetze ihrer ganzen Erscheinung. So ist es unter den gleichen Bedingungen überall und nicht bloß im Anschaulichen: der Dichter lasse uns in einem kräftigen Zug den idyllischen Frieden des Dorfes oder die schaurige Erhabenheit des Hochgebirgs fühlen und wir glauben mitten drin zu stehen im ganzen Dorf und in der ganzen Hochgebirgslandschaft. Hier also ist der Dichter einer Kürze fähig, die dem Künstler versagt ist.

An dieser Beobachtung, die aber nur an einem beschränkten Kreis von Fällen gemacht wird, hat die Theorie Vischers von der

Phantasie, die den einzelnen vom Dichter dargebotenen Zug auf einen Schlag zum Bild des Ganzen ausbreitet, ihren Untergrund. Aber ich brauche kaum mehr zu sagen, daß sie auch hiefür falsch ist. Denn einmal ist die Ausdehnung der Gehaltsempfindung vom einzelnen Glied auf die ganze Gestalt nicht hervorgerufen durch eine Phantasie, die der Totalität der sinnlichen Erscheinung zustrebend nicht eher ruhte, als bis sie ein Ganzes sieht, sondern sie ist das Werk einer Vorstellungsassoziation, die sich auf Grund der Erfahrung einstellt. Diese allein kann uns sagen, ob wir ein Recht haben, das Leben, das in einem Glied sich offenbart, als Lebensprinzip der ganzen Gestalt zu betrachten. Erhebt die Erfahrung dagegen Einsprache, so bleiben wir naturgemäß beim einzelnen Glied stehen. Deshalb ist auch Täuschung nicht ausgeschlossen und die Komik verwendet sie als willkommenes Motiv. Feuersprühende Augen verleiten leicht zur Annahme, als müsse sich die Lebensfülle dieses einen Glieds in der Rassigkeit der ganzen Körpererscheinung beglaubigen. Dieses Vorurteil machen sich die üblichen Fastnachtshumoresken unserer Unterhaltungsblätter zu nutze, wenn sie den leichtfertigen Ehegemahl sich zu tief in die glühenden Augen einer Maske vergucken lassen, hinter der er und wir mit ihm auf Grund dieser möglichen, aber nicht notwendigen Assoziation eine jugendlich strahlende Schönheit vermuten, bis er zu seinem Schrecken entdeckt, daß diese Augen seiner häßlichen, ewig keifenden, zornerfüllten Schwiegermutter angehören, die ihm nachgegangen ist, um Aufsicht über seine eheliche Treue zu führen.

Weiter ist nach allem Gesagten klar, daß auch hier keine anschauliche Phantasie in's Mittel tritt, die etwa in's reine zu bringen suchte, wie eine Gestalt, die von solchem Gehalt erfüllt ist, nun in Wirklichkeit aussehen müßte. Nur die aus dem dunkeln Hintergrund des Bewußtseins wirkende Vorstellung begleitet die am einzelnen Glied gewonnene Gehaltsempfindung und verwächst mit ihr unzertrennlich, daß im Gehalt des Glieds der Gehalt der ganzen Erscheinung erlebt wurde.

Wird dem Dichter also hier ein Notbehelf zur Tugend, so leuchtet sein Vorteil vor dem Maler noch mehr ein in den Fällen, in denen das Innere nicht in der ganzen Gestalt, sondern nur in einzelnen ihrer Glieder oder Bewegungen seine Verkörperung findet. Hoher Verstand hat seinen Sitz auf der Stirne; Spottlust verrät sich etwa nur in einem Winkel des Mundes und die einzelnen Gemütserregungen sind für ihren Ausdruck zumeist auf das Gesicht oder die Bewegung einzelner Glieder angewiesen. Der Maler kommt unter solchen Umständen leicht in Verlegenheit. Die Anschauung verlangt Totalität der Gestalt: was soll er mit den Körperteilen thun, in denen sich nichts ausdrücken läßt? Goethe rühmt es an Leo-

nardos Abendmahl (vgl. seinen Aufsatz: das Abendmahl von L. da Vinci), wie geschickt der Künstler die Füße seiner Gestalten zu verdecken gewußt habe. „Jeder sittliche Ausdruck“, sagt er, „gehört nur dem oberen Teile des Körpers an und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schooß und Kniee von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten“. Der Dichter weiß nichts von solchen Nöten: er braucht keinen Tisch und kein Tischtuch. Sein abstrahierendes Mittel gestattet ihm aus dem organischen Zusammenhang der Gestalt ein Glied, ja selbst nur einen Teil dieses Glieds herauszureißen und es für sich allein dem Leser vorzuhalten, ohne daß er fürchten muß, den Leser treibe ein in der Poesie verhängnisvoller Kitzel der Anschauung, in müßiger Spielerei sich das Nichtssagende hinzuzuergänzen. Beim Dichter blitzen die Augen, die Mundwinkel zucken, die Stirne ist von Falten durchfurcht; wir erfassen und empfinden in diesen körperlichen Vorgängen das Seelische; aber um die weiteren Eigentümlichkeiten dieser Augen, dieses Munds, dieser Stirne, und wären sie für die Schaffung eines innern Sinnenbildes noch so notwendig, kümmern wir uns nicht, geschweige, daß wir die übrige Gestalt aus dem Dunkel zu ziehen versuchen, in das sie so glücklich für uns versteckt ist.

Indem endlich der Dichter niemals und selbst da nicht, wo er uns Züge der anschaulichen Welt vorführen will, auf innere Sinnenbilder abzielt, so kann er auch durch solche Züge nicht in der Leichtigkeit beeinträchtigt werden, mit der er sich in der sichtbaren Welt bewegt. An keinem Punkt seiner Schilderungen ist er den Formgesetzen der Anschauung unterthan, die den Maler so sehr beengen. Es giebt in der Poesie kein Schönes und kein Häßliches der Linienführung; wie sollten auch die Linien harmonieren oder sich schneiden in einer Kunst, die nichts zu sehen giebt? Der Dichter fülle seine Räume, wie es ihm immer beliebt; er lasse seine Personen ungruppiert und verworren durcheinander stehen: er wird den Vorwurf der Unübersichtlichkeit, des Mangels an Komposition nicht zu fürchten haben. Ihm ist es gleich, ob die Gegenstände, die er im Raum versammelt, wohl proportioniert zu einander sind oder nicht, ob sie symmetrisch angeordnet sind oder unsymmetrisch. So drückt bei Homer die Riesengröße der Göttergestalten nicht auf die Erscheinung der sterblichen Heroen, wie sie es beim Maler notwendig thun müßte (Lessing, Laok. XII). Welche Mühe macht dem Maler die Perspektive und Farbenbehandlung? Er muß die Farben sorgfältig in einander überleiten, und sie so zusammenstellen, daß sie sich gegenseitig heben. Dem Dichter sind solche Sorgen unbekannt. Wer denkt denn über-

haupt beim Dichter, wie die Dinge gefärbt sind, welche er uns vorführt, falls er uns nicht eigens darauf hinweist? und auch wo er uns die Farben seiner Gegenstände nennt und etwa eine Anzahl buntgekleideter Mädchen in einem Raum zusammenführt, spüren wir doch nichts von Farbenharmonie und Dissonanz. Auch vor dem Grellen und Blendenden scheut sich der Dichter nicht: er läßt die Blitze vor dem erschrockenen Wanderer niederschlagen; an seinem Himmel strahlt die Sonne unumwölkt, und der verklärte Christus leuchtet mehr als 100 Sonnen. Denn die Empfindung der hoheitsvollen reinen Lebensfülle, welche strahlendes Licht schon da erzeugt, wo wir es ungeblendet schauen können, in's Ungemessene zu steigern, mag ein Klopstock seinen Lesern immerhin zumuten, während die innere Anschauung dieses leuchtenden Christus sie vernichten müßte. Beim Dichter giebt es keine Nacht, die so schwarz wäre, daß er nicht sähe, was in ihr sich begiebt. Auch führt er uns vor, was zwar an und für sich sichtbar, aber augenblicklich verdeckt ist; „denn in der Poesie ist auch das Dichte durchsichtig“ (Vischer). Und dabei verfährt er nicht etwa so, daß er uns zuerst den Vorhang zeigt und dann das, was sich hinter ihm versteckt, sondern, wenn er etwa den ergrimmten Jahve in schwarze Nacht gehüllt dahinstürmen läßt, so empfinden wir gerade das ungetrennte Zusammen- und Ineinandersein von beidem als Grund der Erhabenheit des „Bildes“.* Er bringt Götter und Geister unsichtbar auf seine Bühne und er kann den auf ihr sich tummelnden Personen die Augen für ihren Anblick schließen oder öffnen, ganz nach seinem Belieben, ohne mit den Schranken seiner Kunst in Widerstreit zu geraten, wie im gleichen Fall der Maler (Laokoon XII). Der Dichter schildert uns Dinge, die so klein sind, daß man sie fast nicht mehr sehen kann und solche, die zu groß sind als daß man sie noch überblicken könnte, und auch die blitzschnelle Bewegung, der unsere Augen nicht mehr folgen können, nimmt er unter seine Gegenstände auf. Soweit unsere Empfindung und unser Fühlen reicht, reicht auch die Sphäre des Dichters; und warum sollte uns die duftige Elfenexistenz, in welche uns der Wagen der Königin Mab einen Einblick gewährt, oder die Un-

* An solchen Stellen werden wir immer wieder inne, wie verschieden von der inneren und äußeren Anschauung der psychische Akt ist, in dem wir uns die Züge der Poesie aneignen: während sich nämlich hier aus den intellektualen Inhalten der einzelnen Vorstellungen des Satzes die Einheit des Gedankens: „dahinstürmen durch die Nacht“ bildet, empfinden wir ungestümes Dahinfahren als echte Ausdrucksweise eines erhabenen Zorns und daneben stellt sich die Empfindung für die düstere Furchtbarkeit der Nacht ein. Beide Empfindungen verschmelzen und ergeben im Verein mit dem „Gedanken“ das „Bild“ eines in furchtbarer Erhabenheit grollenden Gottes.

ermeßlichkeit, welche der Klopstocksche Himmel vor uns ausbreitet, oder die geheimnisvollen Wunderkräfte, mit denen die Götter in Gedankenschnelle ihre Wege zurücklegen, unempfindlich sein?

Fast alle diese Punkte werden der Reihe nach von Vischer selbst aufgezählt, der sie teilweise wieder Lessing entnommen hat. Nur hat er es vergessen darzuthun, wie es die innere Anschauung fertig bringt, so verschieden von der äußeren zu sein, die doch nach ihm vor dieser nichts voraus hat, als die Bewegung und Aufeinanderfolge der Bilder.

So ist denn auch, um das hier noch kurz zu berühren, der Vergilsche Laokoon, dem die Schlangen den Leib und den Hals zweimal umwinden, für die Anschauung eine Scheußlichkeit, darüber braucht es kein Wort (vgl. übrigens die feine Ausführung Lessings darüber: Laok. V); den Dichter kümmert das nicht im geringsten. Aber man darf ihn nicht verteidigen, wie Lessing es mit folgenden Worten thut (Abschnitt V und VI): „dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich: die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt und das Gift gehet gerade nach dem Gesicht"; „aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen (= anschaulich ausmachen) wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilsche Bild an zu mißfallen und sie findet es höchst unmalerisch". Der Rat Lessings ist unausführbar: wie kann man itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, da doch beide auf's engste bei einander sind und zusammengehören, da man doch die Schlangen den Laokoon umpressen und Laokoon von den Schlangen umpreßt „sehen" soll. Hier rächt es sich, daß Lessing vom inneren Schauen in der Poesie nicht lassen will. Schaut man überhaupt, so schaut man den Laokoon notwendig in seiner häßlichen Schlangenumwindung. Thatsächlich sehen wir den Laokoon überhaupt nicht an, vielmehr versetzen wir uns an seine Stelle und fühlen den Druck der Schlangenumwindung, während wir diese doch nur vorstellen, mit all dem Gräßlichen, was eine solche Lage mit sich bringt. Für dieses Mitfühlen des Drucks und der gräßlichen Lage ist der Formcharakter der Umwindung ohne Gewicht; er wird daher von uns weder mit vorgestellt noch mit empfunden, getreu dem Satz, daß wir gänzlich unbekümmert um jedes Wahrnehmungsbild der Dinge an den Dingen nur soviel vorstellen, als das Verständnis erfordert. Auch für den andern Zug, der Lessing Anlaß zu seinen ästhetischen Erörterungen gegeben hat, für das „horrendos clamores ad sidera tollit", wird es kaum nötig sein mit Lessing zu wiederholen, daß dieser Zug nicht für's Gesicht bestimmt ist und daß uns deshalb der weitgeöffnete Mund, der zum Schreien nötig ist, nicht stört. In

unserem Zusammenhang will schreien als nichts verstanden sein, denn als ausstoßen durchdringender Töne infolge von Körperschmerzen. Daß zu diesem Thun weite Öffnung des Mundes erforderlich ist, ist eine für das Verständnis der Stelle belangloses Merkmal des Schreiens und bleibt deshalb gerade für den aufmerksamen Leser, dessen Bemühen einzig und allein auf die Erhebung des für das Verständnis Notwendigen gerichtet ist, unwirksam.

Also noch einmal: Komposition, Gruppierung, Linienbehandlung, Symmetrie, Farbenaccorde und Farbendissonanzen giebt es für den Dichter nicht, weil er nicht für's innere Auge arbeitet und weil wir in unserm Vorstellen nicht über das hinausgehen, was er uns direkt oder indirekt (an Beziehungsmerkmalen) von den Gegenständen wissen läßt. Aber freilich giebt es diese Dinge für ihn und für uns nur so lange nicht, als er sich nicht um sie kümmert, denn da auch sie solche Bestandteile der Wirklichkeit sind, die unserer Seele bestimmte ästhetische Eindrücke zurücklassen, so kann er es ganz wohl versuchen, auch diese Seite der Wirklichkeit zur Geltung zu bringen, soweit sich eben diese Eindrücke auf einem für ihn gangbaren Weg wiedererzeugen lassen.

Da die Form ohne Gehalt leer ist, so sind Formverhältnisse überall in den bildenden Künsten Darstellungsmittel für den Gehalt. Symmetrie, Proportionalität und Farbenharmonie kennzeichnen Harmonie und Zweckmäßigkeit des Lebens, das Unsymmetrische, Unproportionierte und alles Disharmonische in Farbe und Gestaltung ist der Ausdruck des in seiner Entfaltung gehemmten zweckwidrigen Lebens. Indem durch die Gruppierung die eine Person sinnlich herausgehoben ist, während andere in den Hintergrund gedrängt erscheinen, wird auch der in der herausgehobenen Person anschauliche Gehalt als wesentlich herausgehoben und alle andern Personen und ihr Thun scheint darauf bezogen. Wie weiche rhythmische Linienführung auf rhythmischen Fluß des Lebens hindeutet, so trägt harte Liniengebung den Charakter der Schwerflüssigkeit oder düsterer Herbheit. Zugleich aber haben die Formverhältnisse neben ihrer materiellen Bedeutung oder vielmehr vor derselben einen formellen Reiz; sie haben in dem Maß, in dem sie die Intensität und die Leichtigkeit des Sehvorgangs steigern (vgl. Merz, Formgesetz S. 8 flg.) formelle Schönheit. Symmetrie und Proportionalität erleichtern den Vollzug eines anschaulichen Ganzen, wie das Unsymmetrische und Unproportionierte ihn erschweren und deshalb ist das eine formell wohlgefällig, während das andere mißfällt. Leuchtkräftige Farben befriedigen unser Farbengefühl mehr als matte Farben. Farbenharmonie erzeugt eine intensive Blickwanderung und gesättigtes Sehen, während Farbendisharmonie

den Sehvorgang hemmt u. s. f. Diese Formgefühle machen sich neben den materiellen (Gehalts)empfindungen in den bildenden Künsten sehr kräftig geltend und bilden in ihnen die eine Hälfte der ästhetischen Wirkung, wenn auch die untergeordnete.

Soweit die sinnlichen Formverhältnisse in die Poesie hereingenommen werden, ist es nur naturgemäß, daß an ihnen die Formgefühle zurücktreten hinter die Gehaltsempfindungen, ja daß für gewöhnlich die Formgefühle gar nicht wirksam werden. An erhöhte überragende Stellung knüpft sich auch in der Poesie unmittelbar die Empfindung eines bedeutungsvollen Hervorgehobenseins, so des öftern bei Schiller — ich erinnere nur an das oben erwähnte: „und rings auf hohem Balkone die Damen in schönem Kranz“ und an die Stelle aus dem Kampf mit dem Drachen: „und einen Ritter, hoch zu Roß, gewahr' ich aus dem Menschentroß“ — und auch bei andern vielfach. Aber schwerlich wird daneben noch jemand das mit der erhöhten Stellung verbundene Formgefühl haben, das darin Grund und Wesen hat, daß die kräftige Führung des Auges in die Höhendimension sinnlich wohlgefällig ist. Aber da nun auch die Formgefühle sich unserer Erinnerung eingraben, so möchte ich doch nicht bezweifeln, daß sie bei Berührung der geeigneten Taste unseres Bewußtseins wieder zum Klingen gebracht werden können, so gut als die Gehaltsempfindungen, die ja auch an die Sinnenwahrnehmung gebunden erscheinen und doch in der Poesie ohne sie wieder geweckt werden. Soweit ich bemerken kann, tritt an Goethes „im dunkeln Laub die Goldorange glüht“ nicht bloß die üppige Fülle südlicher Landschaft mit einer durch den Farbenkontrast gesteigerten Kräftigkeit hervor, sondern es regt sich auch etwas wie Farbenlust in uns, wenn wir hören, wie das Gold auf dem dunkelsatten Grund des Laubs gar so prächtig glüht. Und in der subjektiv analytischen Schilderung: „Begierig trank sein Auge die zarten Wellenlinien dieser anmutigen Frauengestalt“ hat doch gerade die Wonne, mit der unser Auge an feingewundenen Linien hingleitet, einen vortrefflichen Ausdruck gefunden.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, ein erschöpfendes Verzeichnis dessen hier anzulegen, was dem Dichter in der Hereinnahme von Formverhältnissen nach ihrem materiellen und formellen Eindruck glücken mag (vgl. einige feine Bemerkungen hierüber bei Viehoff, Poetik, Trier 1888, II., S. 116 ff.). Keine Theorie der Dichtkunst und keine Durchforschung der vorhandenen Dichtwerke könnte das fest umgrenzen. Denn gerade hier thut sich dem Dichter ein weites Feld zu immer neuer Erprobung seiner Darstellungskraft und zu immer neuen Eroberungen für die Poesie auf. Es unterliegt mir keinem Zweifel, daß die neuere Poesie in der feinfühligen Wiedergabe plastischer und malerischer

Formverhältnisse große Fortschritte gemacht hat, wobei sie freilich der Gefahr nicht immer entgangen ist, im Bewußtsein ihrer Virtuosität das Unerreichbare zu wollen und Sprache und Poesie gleichermaßen zu vergewaltigen. Also: sobald der Dichter uns auch nur mit einem geschickten Wort auf diese Seite der Erscheinung aufmerksam macht, sind wir ihm sofort zu Willen und wenn wir naturgemäß auch nicht anschauen, so empfinden wir doch. Der Dichter dürfte nur wollen und er könnte uns den Laokoon in der unschönen Schlangenumwindung mit weitaufgerissenem „Maul" als ein abstoßendes Bild der Häßlichkeit vorführen. Aber wie geschickt der Dichter immer in der Hereinnahme der sinnlichen Formverhältnisse sein mag, mit dem bildenden Künstler verglichen wird er in diesem Punkt doch immer ein Stümper bleiben. So wenig als sein Mittel darauf angelegt ist, so wenig ist das Ziel seiner Darstellung die Welt der anschaulichen Formverhältnisse. Was will es auch bedeuten, wenn er in kühnem Übergriff auf diese allerspeziellste Domäne der Anschauungskünste ab und zu einmal ein Element des anschaulich Formellen aus der Wirklichkeit aufgreift und seinem Gedicht einverleibt, wo die bildenden Künste unausgesetzt in Formen zu uns reden und jedes kleinste ihrer Werke mit einer Fülle sinnlicher Reize überschütten?

Alles in allem: Der Dichter ist kein Nebenbuhler des bildenden Künstlers und die Dichtkunst ist keine redende Malerei. Der Dichter bewegt sich für gewöhnlich überhaupt nicht im Anschaulichen und wo er in einzelnen Zügen auf's Anschauliche übergreift, da weiß er wohl den Gehalt des Anschaulichen zu erneuern, aber die sinnliche Form, in der dieser Gehalt allein für unser ästhetisches Empfinden ursprünglich gegeben ist und in der er sich allein als gestaltende Kraft bethätigt, ist aufgehoben in einem denkenden Vorstellen des Sinnlichen, in dem diesem der Charakter der sinnlichen Erscheinung verloren geht. Dem bildenden Künstler bleibt das unbestrittene Vorrecht, die Welt der gehalterfüllten Sinnenerscheinung und Sinnenformen vor uns auszubreiten und wenn er auch außer stand ist, mit dem Dichter in der Tiefe und dem Reichtum des Gehalts, in der Vielseitigkeit der Bedingtheiten und Zusammenhänge des Lebens und in der Umfassendheit des Lebensbilds zu wetteifern, so ist es ihm doch allein vergönnt, unsern Anschauungssinn und unser Anschauungsbedürfnis zu befriedigen, uns im Sinnlichen das Seelische zu zeigen und uns mit dem frohen Gefühl zu erfüllen, daß das Sinnliche und Materielle, das unserem Geist in der Wirklichkeit so oft als ein Fremdes, Undurchdringliches und selbst Feindliches erscheint, für uns da ist, ja daß uns in ihm wohl sein darf, weil wir an seinen Werken inne werden, wie es überall von Seele und Leben durchgeistigt ist.

X. Abschnitt.

Die Gegenwärtigkeit des Sinnlichen in der Poesie und das poetische Bild.

Das Sinnliche wird in der Poesie nur gedacht, nicht innerlich geschaut und besehen. In diesem Punkt unterscheidet sich die Poesie durchaus nicht von der Prosa. Und doch ist, wie jeder spürt, zwischen dem Sinnlichen in der Poesie und dem Sinnlichen in der unpoetischen Prosa ein großer Unterschied. Dieses bleibt in verstandesmäßiger Ferne, während jenes uns nahe tritt und zum gegenwärtigen „Bilde“ wird. Wie das möglich ist, wie es geschehen kann, daß, was wir nicht sehen und hören, gegenwärtig wird, als könnte man's greifen, wie Vorstellungsinhalte, die wir zu Sinnenbildern nicht zusammensetzen, zu Bildern werden können, die wir, ohne sie zu beschauen, als Bilder genießen (S. 50), ist ein Problem, das die Poetik zu lösen hat. Die Mittel zur Lösung sind uns gegeben in der Erkenntnis von der Art, in der der Gehalt im Schönen angeeignet wird, eine Erkenntnis, die uns soeben ja auch das Verständnis für das Verfahren der Poesie dem Anschaulichen gegenüber erschlossen hat.

Das bewegte Leben, das die Poesie in ihren Vorstellungen und Gedanken vor uns ausbreitet, wird, wie wir gesehen, als solches von uns erfaßt, indem wir seinen Gehalt nacherleben; im Nacherleben aber wird uns dieser Gehalt zugleich gegenwärtig und diese Gegenwärtigkeit wird erhöht und vervollständigt dadurch, daß der nacherlebte Gehalt uns selber wieder in unserem Gemüt affiziert und daß also die Objektsempfindungen, in denen wir das fremde Leben uns aneignen, umrahmt und eingesponnen werden von reaktiven Gefühlen, die uns allein angehören und die das fremde Leben fest zusammenschließen mit unserem eigenen (vgl. S. 153). Was uns auf diese Weise gegenwärtig wird, ist zunächst freilich nur der Gehalt, wie er im Seelischen und Sinnlichen und überhaupt an der konkreten Außenwelt sich entfaltet, nicht die Lebensäußerung, in der er erscheint, oder die lebenerregende und lebenkündende Um-

welt selber. Aber wenn uns auch zunächst nur ein rein Inneres und Geistiges näher tritt, so kann es bei der naiven Unreflektiertheit des poetischen Empfindens nicht ausbleiben, daß auch das Sinnliche, in und an dem der Gehalt sich erschließt, mit hineingezogen wird in diese Gegenwart. Wer die Gemütszustände oder die Seelenvorgänge einer Person, wie sie sich auf der Grundlage der körperlichen Existenz und in Wechselwirkung mit der sinnlichen Umwelt ergeben, so lebhaft nacherlebt, als erlebte er sie selbst, dem wird die Person nicht bloß als geistig seelische Potenz, sondern zugleich auch als Sinnenwesen gegenwärtig zu sein scheinen. Man kann die psychische Nötigung, aus der eine Handlung geboren und unter der sie vollzogen wird, nicht wie gegenwärtig fühlen, ohne daß die Handlung selber gegenwärtig wird. Und wenn ein vorgestelltes Sinnending dieselben Eindrücke in uns auslöst und dieselben Gefühlswirkungen auf uns ausübt, wie seine sinnliche Erscheinung selber, dann muß uns sein, als haben wir es wirklich vor uns. Wir können nicht trennen; das eine kann nicht nahe sein, während das andere fernbleibt. Dazu sind innere und äußere Welt, seelisches Leben und körperliche Basis, Gehalt und Erscheinung, Gefühlserregung und gefühlserregende Außenwelt zu unauflöslich mit einander verknüpft. Die Gegenwärtigkeit des Gehalts zieht die Gegenwart des Sinnlichen, das irgendwie lebendig mit ihm zusammenhängt, mit Notwendigkeit nach sich. Deshalb sind wir ehrlich überzeugt, daß wir in der Poesie innerlich sehen und hören, schmecken, tasten und riechen. Aber diese Überzeugung, so fest sie auch für den Augenblick sich unserer bemächtigen mag, ist eine Illusion: sobald wir uns gründlicher beobachten, erkennen wir, daß eine innere Sinnenwahrnehmung nicht stattfindet, daß vielmehr nur die unmittelbare Gewißheit der Gegenwart sich vom Gehalt an das Sinnliche mitteilt und daß wir also um kein Haar über die Linie des Vorstellens hinausgehen. Was der Dichter mit seinem unanschaulichen Mittel schafft, ist nicht innere Sinnlichkeit und innere Sinnenwahrnehmung, sondern nur Schein der inneren Sinnlichkeit und Sinnenwahrnehmung. Aber dieser Schein ist psychisch notwendig und darum ist die Täuschung für lebhafter empfindende Naturen so unentrinnbar.

Der Begriff Illusion bedeutet also für uns etwas anderes, als für den Anschauungsästhetiker. Dieser will damit sagen, die innere Sinnenwahrnehmung erreiche in der Poesie einen Grad der Lebhaftigkeit, daß uns zu Mute ist, als sei das innerlich Wahrgenommene auch äußerlich sinnlich gegenwärtig. Für uns ist schon die innere Sinnenwahrnehmung, die der Anschauungsästhetiker als Realität behauptet, eine Täuschung.

Auch in dieser Hinsicht findet also in der Poesie ein ganz

anderes Verhältnis statt als in der Malerei. In dieser ist die sinnliche Greifbarkeit der Darstellung durch die Sinnlichkeit des Mittels gewährleistet, während sie durch die Richtigkeit und Naturwahrheit der Zeichnung und Färbung, sowie durch die Angemessenheit und Kraft der Beleuchtung zu stande kommt. Sinnliche Greifbarkeit ist in ihr die Voraussetzung dafür, daß sich der Gehalt dem Beschauer lebendig aufdrängt und von diesem Gehalt in hohem Grade unabhängig. Der Maler kann auch dem Gehaltlosen volle Gegenwärtigkeit geben; er kann einen einfachen, in jeder Hinsicht ästhetisch unlebendigen Bretterzaun so täuschend vor uns hinmalen, daß wir versucht sind, darnach zu greifen; wenn freilich nicht zu leugnen ist, daß bei echten Kunstwerken eine Art Wechselwirkung stattfindet: das Täuschende des Sinnenbilds fördert die Energie, mit der wir das in ihm verkörperte Leben empfinden und die Energie des empfundenen Lebens rückt uns das Sinnenbild näher und leiht ihm höhere Gegenwart. In der Poesie dagegen ist es ganz und gar unmöglich, dem ästhetisch Unlebendigen den Schein der Greifbarkeit zu geben. Denn dieser ist nicht die Voraussetzung für die Lebendigkeit des Gehalts, sondern sein Produkt, wie dies schon Grillparzer richtig geahnt hat (vgl. S. 48). Die Vorstellung erzeugt die Empfindung und diese schafft, wie in ihr die Seele des Kunstwerks gegenwärtig wird, so auch die Illusion der Gegenwart für's Sinnliche. Es ist daher ein nutzloses Unterfangen, wenn uns ein Schriftsteller das Gewöhnliche und Gehaltleere gegenwärtig machen will durch ausführliche, umständliche Schilderung des Details. Nur das packend Lebendige kann der Dichter vor uns bannen; das Tote dagegen kommt nicht näher auch beim größten Raffinement äußerer Schilderung.

Da die Gegenwärtigkeit der Lebensmomente, die der Dichter an uns vorüberführt, ganz bloß durch die Empfindung ihres Gehalts geschaffen ist, so ist klar, daß die Intensität der Gegenwart eines Lebensmoments wächst, je kräftiger die Gehaltsempfindung ist, die durch es ausgelöst wird. Je tiefer, je reicher, je erregter der Gehalt ist, desto näher wird daher auch das Sinnliche gerückt, das mit ihm verknüpft ist. Jeder weiß aus eigener Erfahrung, wie zwingend uns entscheidungsvoll erregte Scenen in sich hineinziehen und wie gegenwärtig mit den Schicksalen, die wir verhaltenen Atems miterleben, zugleich auch die Personen, ihr Thun und Treiben, ihre Verhältnisse und Umgebung werden. Solche Scenen sind, wie voll tiefen und erregten, so zugleich auch voll reichen Lebens: denn die Verhältnisse bringen es in ihnen von selbst mit sich, daß jedes einzelne ihrer Handlungsmomente in einer Menge von lebensvollen Beziehungen steht, so daß sie von Gehaltsempfindungen geradezu umdrängt sind. Ja durch die Fülle von

Leben, die die Poesie durch indirekte Verlebendigung schaffen kann, kann sie Scenen mit bewegteren Vorgängen zu einer Höhe der Gegenwärtigkeit erheben, die an nachdrücklicher Wirkung alles überbietet, was sich vor dem äußeren Auge abspielt. Es genügt an die Hinrichtung Maria Stuarts in Schillers Drama zu erinnern.

Und da nun die Illusion nicht durch's Sinnliche, sondern durch die Gegenwart des Gehalts geschaffen wird, so kann sie auch nicht gestört werden durch alle die Freiheiten, die sich die Poesie auf Grund der Gedankenhaftigkeit ihres Mittels mit dem Sinnlichen erlaubt. Wir bekommen ja in ihr die äußere Wirklichkeit nicht wie sie thatsächlich ist, sondern wie sie sich ausnimmt, wenn sie in's Geistige der Vorstellung umgesetzt ist, wenn die Einheit und der Zusammenhang der wirklichen Welt zerschlagen ist in eine Reihe verallgemeinerter, sinnlich nicht zusammenhängender Einzelzüge, wenn das zeitlich und räumlich Gedehnte zusammengezogen ist in den Punkt eines einzelnen Vorstellungsinhalts, wenn das Sinnliche aufgehoben ist in's Gedankenhafte mit seinem Beziehungsreichtum und allenthalben durchsetzt ist vom Unsinnlichen und Geistigen. Aber unter dem Einfluß der Täuschung, der wir unterliegen, schwinden scheinbar die übersinnlichen Formen; alles erscheint uns zurückversetzt in seine natürlichen Verhältnisse und Zusammenhänge. Während uns von der wirklichen Welt nichts weiter zum Bewußtsein kommt, als was uns von ihr in der Vorstellung gegeben ist, wähnen wir sie so zu sehen, wie sie ist. Wir ertragen es, daß die Poesie alle Vorteile der Abstraktion ihres Mittels ausbeutet, weil wir im Augenblick der poetischen Täuschung die Abstraktion nicht gewahr werden.

Die Erkenntnis, daß die innere Gegenwart des Sinnlichen in der Poesie täuschender Schein ist, eröffnet uns nun auch das Verständnis für die Eigenart des poetischen Bildes. Die Dichtkunst schildert ihrem Darstellungsmittel entsprechend in einer Reihe aufeinander folgender seelischer und sinnlicher Züge, aus deren Gesamtheit sich das einheitliche Lebensbild eines Dichtwerks aufbaut. Nun bezeichnet man wohl einmal auch besonders kräftige Einzelzüge als Bild, gewöhnlich aber versteht man unter Bild die Zusammenfassung aller Züge eines Gedichts oder einer Anzahl von solchen zu einer ästhetischen Einheit. Nur in kleineren Dichtungen bilden alle Züge, aus denen sie bestehen, eine nicht weiter gegliederte Einheit. In jedem größeren Gedicht erscheinen wieder Untereinheiten, in welche eine Anzahl Züge gesammelt und zusammengefaßt werden und die dann als solche Einheiten uns während des Fortgangs der Dichtung bis zu ihrem Ende begleiten, und Bestandteile der Gesamtheit werden. Nur durch fortwährende Schaffung solcher Einzelbilder und ihre Einfügung in's Gesamt-

bild werden große Dichtungen übersichtlich und gewinnen auch die kleinen Züge ihren Wert und Bedeutung für's Ganze. Eine Summe von Zügen wird aber nicht schon dadurch zum Bild, daß ein vorgestellter (intellektualer) Einheitsbezug vorhanden ist, der sie zusammenhält, wie es etwa die Einheit der Person, des Gegenstands, des Raums und seiner Gestaltung oder die Einheit des Zwecks, des Ziels, der Thätigkeit, der Situation und der Handlung, ja (in der Gedankenlyrik) auch die Einheit des Gedankens ist; sonst würden sich die Bilder der Poesie von den Abschnitten eines Prosastücks in nichts unterscheiden; sondern diese unter einem äußeren Bezug vorhandene Einheit muß sich auch innerlich vor unserer Empfindung bewähren, indem sich der Gehalt aller Züge zu einer Gehaltseinheit zusammenschließt. Ein poetisches Bild entsteht also, wo an einer Reihe von Zügen ein (intellektual) vorgestellter Einheitsbezug sich zusammenfindet mit empfundener Gehaltseinheit.

Gleich bei der Schilderung ruhender Körper, wo der Dichter dem Maler hinsichtlich seines Stoffs noch am nächsten steht, entscheidet sich die Grundverschiedenheit des dichterischen und des malerischen Bildes. Denn jenes kommt aus der Vielheit der Züge nicht dadurch zu stande, daß die einzelnen Züge von unserer Phantasie zu einem Anschauungsganzen zusammengesetzt werden. Es braucht kaum wiederholt zu werden, daß mit dem Mittel der Sprache ein bequemes und befriedigendes Sinnenbild eines ganzes Körpers nicht geschaffen werden kann. Aber ebensowenig bleibt es nun auch bei einer Ansammlung von Zügen, die wir nur mit der Vorstellung begleiten würden, daß sie alle von dem gleichen Gegenstand ausgesagt werden. Es ist dargethan (S. 40/1), daß keine Beschreibung vorstellungsgerecht ist, deren Züge nicht einen gemeinsamen Charakter an sich tragen, indem sie sich als Einheit zusammenfassen lassen. Ist dieses Gemeinsame nur für den Intellekt da, so ist die Beschreibung prosaisch, wenn für die Empfindung, poetisch. In der poetischen Beschreibung hat jeder der Züge, in die der Gegenstand zerlegt wird, für sich allein in der Weise direkter oder indirekter Lebendigkeit einen erlebbaren Gehalt, der dann von uns in Gehaltsempfindungen bezw. in sympathetischen Gehaltsgefühlen erhoben wird. Diese einzelnen Eindrücke schließen sich zusammen und verwachsen zu einer Verdichtung, wo sie gleichartig sind, indem jeder neu hinzukommende die Eindrücklichkeit und das Gewicht der seither gewonnenen steigert, während sie zu Komplexen zusammengehen, wo sie nicht gleichartig sind. Denn die Einheitlichkeit des Gehalts, die das Bild verlangt, ist nicht gleichbedeutend mit Einerleiheit. In Mignons Sehnsuchtslied „Kennst du das Land“ entwirft Goethe ein wunderbares ganz einheitliches Ge-

mälde der südlichen Landschaft; und doch ist in den einzelnen Zügen, aus denen es zusammengesetzt ist, bald mehr ihre üppige Fülle, bald mehr ihre stille Hoheit hervorgekehrt. Aber diese verschiedenartigen Gehaltsmomente schließen sich ohne Schwierigkeit zur Einheit des Komplexes zusammen, weil sie sich vor dem Richterstuhl unserer Erfahrung als lebendige in der Natur gegebene Einheit ausweisen.

Den Gehaltsverdichtungen und Gehaltskomplexen gegenüber entsteht dann ein einheitliches reaktives Gefühl, das als weitere Klammer ihrer Einheit wirkt. Die reaktiven Gefühle sind überhaupt für die Entstehung des poetischen Bildes sehr wichtig. In den großen Handlungsscenen des Epos und Dramas pflegen die Objektsempfindungen sehr disparat zu sein, die verschiedensten, ja entgegengesetztesten Stimmungen, Leidenschaften und Charaktere sollen wir nacherleben; die eine Person jubelt, wo die andere trauert; der eine Charakter ist voll Hinterlist, wo der andere in seiner Treuherzigkeit die Schlinge nicht sieht, die ihm gelegt ist. Aber alle die verschiedenen Persönlichkeiten, die sich vor uns bewegen und die verschiedenen Lebensmomente, die an uns vorüberziehen, zielen auf einen Erfolg hin und wirken zu ihm oft gegen ihren Willen und Zweck zusammen und an diesem einheitlichen Erfolg, den wir häufig nur ahnen, bis wir ihn deutlicher sich entwickeln und endlich fertig hervortreten sehen, bildet sich ein einheitliches reaktives Gefühl heraus, das die einzelnen Objektsempfindungen mit den einzelnen Reaktionsgefühlen, die ihnen entsprechen, in sich aufnimmt: wir fühlen uns durch den Verlauf der Scene bald tragisch erschüttert, bald komisch erheitert, bald von sanfter Rührung ergriffen, bald innerlich gehoben und befriedigt. So entsteht eine Stimmungseinheit; und diese Stimmungseinheit bildet das innere Band des Zusammenhalts für das Bild der Scene. Auch im Mignonlied sind die Reaktionsgefühle nicht bedeutungslos. Das Landschaftsgemälde ist umspielt vom Entzücken des Hörers und von seiner stillen Sehnsucht, sich unter einen solchen Himmel versetzt zu sehen, einem reaktiven Gefühl, das zugleich sympathetisch ist, weil es mit dem Gefühl Mignons, des lyrischen Subjekts, zusammenfällt; nach dieser letzteren Seite ist dieses Sehnsuchtsgefühl dann wieder von einem reaktiven Gefühl des Mitleids gefolgt, das wir dem armen, sich im Verlangen nach der sonnigen Heimat verzehrenden Mädchen entgegenbringen.

Was sich uns also am Schluß eines dichterischen Bildes als dessen psychischer Ertrag ergiebt, ist neben dem Wissen um den Gegenstand des Bildes nichts weiter, als daß die Empfindung der Gehaltseinheit, die sich aus den einzelnen Zügen bildet, sich uns mit derjenigen gesteigerten Nachdrücklichkeit aufdrängt, die das unmittel-

bar in seinen Einzelheiten Erlebte verleiht. Die einzelnen Züge sind nicht mehr in klarer Beleuchtung des Bewußtseins gegenwärtig; aber wenn sie auch im dunkeln Untergrund des Bewußtseins versunken sind, so ist uns doch, als erweisen sie sich von dort aus wirksam in der Kraft, in der sich die Einheitsempfindung in uns erhebt.

Indem aber so der Gehalt der Reihe von Zügen, welche das Bild ausmachen, sich für unser Empfinden auf's stärkste als Einheit fühlbar macht, entsteht wieder durch diese Gegenwärtigkeit der Einheit des Gehalts die Illusion, als sei uns nun auch das Sinnliche, in welchem er sich ausprägt oder das irgendwie lebendig mit ihm zusammenhängt, als Einheit gegenwärtig; wir sind der ehrlichen Überzeugung, als setzen sich uns die einzelnen sinnlichen Züge zur Einheit des Wahrnehmungsbildes zusammen und wir sind erstaunt, wenn wir durch Selbstbeobachtung oder durch andere darauf aufmerksam werden, daß wir das weder thun, noch thun können.

In dieser Thatsache, daß wir ein sinnliches Einheitsbild zu sehen glauben, während wir die einzelnen Züge doch nur der Reihe nach unter der einheitlichen Beziehung, unter der sie stehen, vorstellen und dabei die Einheit ihres Gehalts empfinden, ohne daß wir uns irgendwie mit ihrer Zusammensetzung abmühten, ist die Eigentümlichkeit des poetischen Bilds ausgesprochen. Müßten wir in der Poesie innerlich wahrnehmen, so könnte der Eindruck der Einheit des Bilds nicht aufkommen ohne Einheitlichkeit der Wahrnehmung und die Poesie wäre in ihren Bildern fast so beschränkt wie die Malerei. Darüber hebt sie ihre Darstellungsmittel im Verein mit der Illusion hinaus und erlaubt es, poetische Bilder zu schaffen, die überhaupt keine Möglichkeit einer einheitlichen Sinnenwahrnehmung mehr in sich tragen. Der Dichter verbindet Züge anschaulichen Charakters mit solchen von nur indirekter Lebendigkeit, d. h. also mit Zügen, die ästhetisch gar nicht darauf angelegt sind, gesehen zu werden; haben seine Bilder Anschauungswert, so bedient er sich der Mittel der subjektiven und indirekten Schilderung eben so gern, als des objektiven Verfahrens. Er flicht in das Bild eines ruhenden Gegenstands Züge einmaliger, wiederholter oder dauernder Bewegung ein; er schildert seine Gegenstände von innen und außen zugleich (wie z. B. bei Gebäuden); er vermischt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Gegenstands, er läßt Gegenstände, die er uns fertig sehen lassen will, vor uns entstehen oder er malt sie ab, während sie sich in beständiger Bewegung verändern, so daß sie sich nirgends für ein Anschauungsbild stellen wollen. Kurz, er durchsetzt sein Gemälde mit Zügen aller Art, die das Wahrnehmungsbild des Ganzen sprengen, ohne damit für unser Bewußtsein die sinnliche Einheit des Ganzen zu zerstören; denn diese ist, wie alle innere Wahrnehmung in der

Poesie, Illusion, weshalb denn auch die Möglichkeit ihres anschaulichen Vollzugs ohne Belang ist.

Deshalb darf der Dichter einen Schritt weiter gehen und poetische Bilder schaffen, die nicht einmal mehr die Unterlage eines einheitlichen sinnlichen Gegenstands (oder einer Gruppe von solchen) haben, ohne daß darüber seinen Hörern die Illusion der sinnlichen Einheit verloren ginge. Er läßt das Individuum hinter sich und entwirft uns, was keine andere Kunst kann, Bilder von Typen. Er schildert nicht eine italienische, eine Hochgebirgslandschaft, sondern die italienische Landschaft, die Hochgebirgslandschaft. Welch' echte Dichterbilder dabei sich ergeben, hat Goethe im Mignonlied gezeigt; es wäre eine Verballhornung des Dichters ohne gleichen, wenn unsere Phantasie, um ein Einheitsbild zu schaffen, die unlokalisierten Züge der Goetheschen Beschreibung lokalisieren, ein Citronengebüsch etwa rechts, einen Orangenhain links unterbringen und dazu vielleicht den Hintergrund mit Myrten und Lorbeer ausstaffieren wollte und so der allgemein typischen Landschaft eine individuelle unterschieben wollte, die man beschauen könnte. Goethes Bild bietet, ohne daß seine Züge zusammengesetzt werden könnten, eine wunderbar festgefügte Einheit, wie wir gesehen haben. Auf das Heer ähnlich gehaltener Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergemälde oder der Morgen- und Mittag- und Abendstimmungsbilder soll nur mit einem Wort hingewiesen werden. In allen Gebilden dieser Art flattern die Züge, ohne auf dem Untergrund einer individuellen Gegend aufgezeichnet zu sein, vollständig unfixiert in der Luft. Sodann gehören hierher die kollektiven Handlungen, die schon Lessing beschäftigt haben und überhaupt die Scenen bewegten Lebens, die die Mitte halten zwischen kollektiven, d. h. gleichzeitigen und in der Zeit fortschreitenden Handlungen als Schilderungen des vornehmen Müßiggangs einer Badegesellschaft oder der Fröhlichkeit einer Hochzeit oder des Lebens und Treibens auf einem Jahrmarkt oder auf einem Maskenball oder am Festtag anf dem Bahnhof, weiter dann die Situationsbilder des Epos, die Stimmungsbilder in Lyrik, Epos und Drama und endlich die großen Handlungsbilder, wie z. B. die Ermordung Duncans im Macbeth. Die Überzeugung von der Einheit auch des sinnlichen Bilds kann hier natürlich nicht so fest sein, wie beim Gemälde eines koexistenten Gegenstands; sie muß bei der leichtesten Spur von Reflexion zerfließen; aber vorhanden ist sie doch auch: denn die Empfindung der Gehaltseinheit ist auch hier sehr stark und solange wir naiv bleiben, trennen wir nicht zwischen dem Gehalt und dem Sinnlichen, das irgend wie lebendig mit ihm zusammenhängt. Niemand kann in der Eile aus den Zügen der Brandnacht in

Schillers Glocke („Hört ihr's wimmern hoch vom Turm, das ist Sturm“ u. s. w.) ein einheitliches Gemälde schaffen. Ja der eigentliche Reiz dieses Schiller'schen Prachtstücks ist die Schilderung des wirren Durcheinanders, bei dem einem Hören und Sehen vergeht. Und doch: glaubt man nicht den ganzen Jammer als eine sinnliche Einheit vor sich zu sehen? So malt die Poesie Bilder, die ihr keine andere Kunst nachmalen kann, Bilder, mit denen das äußere und innere Auge nichts anfangen kann, weil sie verworren, unübersehbar, ja schlechthin unsichtbar sind und sie malt sie so, daß man meint, sie greifen zu können. Oder man betrachte einmal Uhlands Abreise („So hab' ich nun die Stadt verlassen“) näher. Die Situation des einsamen betrübten Wanderers ist mit lauter negativen Bestimmungen charakterisiert: „es giebt mir niemand das Geleite,“ „Man hat mir nicht den Rock zerrissen — noch in die Wange mich gebissen vor übergroßem Herzeleid.“ „Auch keinem hat's den Schlaf vertrieben, daß ich am Morgen weiter geh,“ also mit lauter Zügen, die der reine Hohn auf innere Sinnenwahrnehmung sind. Und meinen wir nicht trotzdem seine Situation in einem runden Sinnenbild vor uns zu haben? ist sie uns nicht „anschaulich“, wie man so gemeinhin zu sagen pflegt? Es ist eben mit den poetischen Bildern wie mit den Einzelzügen: gehören sie nur in's Gebiet der konkreten Wirklichkeit, ja hat auch nur die Sprache, in die sie gekleidet sind, sinnliche Färbung, so spielt die Möglichkeit der inneren Wahrnehmung keine Rolle: wir glauben selbst da noch ein sinnliches Ganze zu sehen, wo wir überhaupt nicht mehr sehen können.

Ein besonderes Wort erfordern die Charakter- und Gestaltenbilder des Dichters. Der Charakter des Menschen, soweit er als seelische Größe betrachtet wird, offenbart sich in rein seelischen Vorgängen und Zuständen, in seelisch sinnlichen Lebensäußerungen, d. h. in Handlungen, in sinnfälligen Gefühlsäußerungen, und in den Zügen der Erscheinung. Zum weiteren Charakterbild des Menschen gehören aber auch noch seine körperlichen Eigenschaften, die mit seinen seelischen Eigentümlichkeiten und Erlebnissen in mannigfachen Beziehungen stehen und sie vielfach beeinflussen, Gesundheit und Kraft, Schwächlichkeit und Kränklichkeit, Schönheit und üppige Fülle der Formen und Glieder, Häßlichkeit und Abmagerung, jugendliche Frische und greisenhafte Abgelebtheit und was dergleichen mehr ist. Auch diese körperlichen Eigenschaften werden uns in ruhenden oder bewegten Einzelzügen, häufig auch wohl durch ihre Wirkungen vorgeführt. Aus den verschiedenartigen Äußerungen des engeren und weiteren Charakters, wie sie in einzelnen verstreuten Zügen oder in einem Gesamtbild an uns vorüberziehen, entnehmen wir die einzelnen Seiten des Charakters in

Gehaltsempfindungen und diese schließen sich schrittweise Zug um Zug zu immer reicheren Gehaltskomplexen zusammen, in denen wir das Charakterbild der betreffenden Person besitzen. Dieses Charakterbild ist, mag es aus seelischen oder sinnlichen Lebensäußerungen gewonnen sein, mag es nur seelische oder auch körperliche Eigenschaften umfassen, thatsächlich rein geistiger Natur, wie alle Gehaltsverdichtungen und Gehaltskomplexe. Aber wenn nun auch unter den Lebensäußerungen, denen es entnommen wurde, die seelischen noch so sehr überwiegen, so wächst es doch bei der engen Verbindung von Seele und Sinnenwelt nie anders zusammen, als so, daß wir, während es sich uns allmählich bildet, die Person in steter Berührung mit Sinnlichem sehen, das uns durch die Kunst des Dichters gegenwärtig ist und so ergiebt sich der Schein, als haben wir die Person nicht bloß geistig, nach ihrer seelischen Seite, sondern auch körperlich vor uns. Ist die Berührung mit dem Sinnlichen nur schwach, ist uns das Charakterbild im wesentlichen aus seelischen Lebensäußerungen geworden, so ist freilich die Illusion der Gegenwart des Körperlichen ganz unbestimmt. Das Körperliche ist eben nur auch da, aber ohne Kraft und Nachdruck; die Täuschung bleibt fast ganz aus, als stehe das Bild der Person in leibhaftiger körperlicher Ausprägung ihrer seelischen Eigentümlichkeiten vor uns. Wo aber das (geistige) Charakterbild intuitiv aus Vorgängen und Zügen von einer kräftige Gegenwart gewordenen Sinnlichkeit erschlossen ist, da gewinnt die Illusion Gewalt über uns, als sähen wir die Körpergestalt ausgestattet mit allen Zügen ihres Charakters. Wie wenige und unbestimmte Züge der äußeren Erscheinung befähigt sind, diesen Glauben zu erwecken, ist dargethan worden (S. 166/7). Die überzeugende Kraft der körperlichen Schilderung kommt ja ganz von innen. Deshalb ist es auch nicht einmal unbedingtes Erfordernis, daß wir irgend etwas vom körperlichen Ausdruck ihres Charakters erfahren. Homer zeigt uns fast nie, wie sich der Charakter seiner Helden in ihrer Gestalt spiegelt. Was er uns von ihrem Erscheinungsbild vermittelt, beschränkt sich darauf, daß er uns mit der Naturunterlage bekannt macht, worauf sich der Charakter erhebt: er erwähnt ihre gewaltige Brust, ihre mächtigen Schultern und sehnigen Arme, er berichtet, mit welcher Wucht sie zugehauen haben und welche Lasten sie gehoben und geschleudert haben, er läßt uns also ihre Körperkraft empfinden und bisweilen auch wohl in spärlichen, fast formelhaften Worten ihre Schönheit, zumal die der Frauen; weiter geht er nur ganz ausnahmsweise in äußeren Charakterschilderungen; wir erfahren nirgends, in was für Zügen der Erscheinung sich die Leidenschaftlichkeit des Achilleus oder die Verschlagenheit des listenreichen Odysseus ausgeprägt hat.

Trotzdem scheinen diese Gestalten in voller körperlicher Gegenwart vor uns zu leben, weil sie sich immer so frisch im Sinnlichen tummeln, das uns Homer mit meisterhafter Kunst wunderbar nahezurücken versteht. Wir erfahren nicht, wie sie ausgesehen haben und wenn wir keine Genies der Anschauung sind, so können wir es uns auch nicht einbilden: aber die ruhige Größe ihres Wesens und die Unverworrenheit und Klarheit ihres Seelenlebens, dem die Unendlichkeit und Unbestimmtheit des Gefühligen und sprunghafte Laune so fremd sind, scheint unter solchen Umständen auch auf ihr Äußeres übergeflossen zu sein: sie wandeln vor uns als „plastische Gestalten“.

Natürlich ruht noch ein höherer Grad scheinbarer sinnlicher Deutlichkeit auf den dichterischen Gestalten, deren Charakterzüge sich kräftig ausprägen in der körperlichen Erscheinung. Und wird uns nur die Einheit ihres Charakters unmittelbar gewiß, so scheinen auch die einzelnen sinnlichen Züge ihrer Körpererscheinung zur einheitlichen Gestalt zu verwachsen. Wir möchten schwören, daß wir während der Lektüre Heinrichs IV. Falstaff mit seinem Schmeerbauch, seinem aufgedunsenen Gesicht und seiner Kupfernase als fertige Gestalt vor uns haben. Aber das ist nur ein Schein, der bei näherem Hinsehen alsbald verfliegt. Und weil das nur Schein ist, weil wir weit entfernt sind, die Züge wirklich zur Einheit der Gestalt zu formen, deshalb steht es dem Dichter frei, wie es der Plan seines Werkes erfordert, uns bald das Äußere seiner Personen in zusammenhängender Beschreibung zu zeichnen, bald gelegentlich und verstreut in seiner Erzählung den einzelnen Zug da zur Geltung zu bringen, wo er seine geeignetste Stelle findet. Denn diese Form konsekutiver Darstellung so gut, wie jede andere, verlangt Verzicht auf innere Anschauung (S. 51).

Die Stärke und psychische Notwendigkeit, mit der wir in der Poesie sinnlich wahrzunehmen glauben, ohne doch innerlich oder äußerlich sinnlich wahrzunehmen, bewirkt, daß die Poesie für den naiv Genießenden eine sinnliche Kunst ist. Aber sie erscheint ihm darum entfernt nicht auch als eine Kunst der Anschauung. Hätte man nicht fälschlicherweise die Prinzipien der bildenden Künste auf die Poesie übertragen, so hätte man niemals in den Irrtum verfallen können, als ob in ihr das Verhältnis des Sinnlichen und Seelischen das der Anschauung sei oder als erschaue man in ihr den seelischen Gehalt aus dem Sinnenbild; denn dafür giebt sie auch denjenigen nicht den geringsten Anhalt, die in der Illusion der innern Sinnenwahrnehmung befangen bleiben; und noch weniger hätte man ihr durchgehende adäquate Versinnlichung des Seelischen zuerkannt. Was im naiv Genießenden entsteht, ist allein der Eindruck, daß das Seelische, das die Dichtkunst uns erschließt, das Sinnliche zur Unterlage hat, vielfach aus ihm aufblüht und vielfach wieder in es ausmündet; das

Seelische erscheint wohl vom Sinnlichen berührt und umwogt, es erscheint sozusagen sinnlich gefärbt, aber nicht durchgehends aufgehoben und umgesetzt in's Sinnliche. Auch für den naiven Leser ist es eine Wahrnehmung, die sich ihm unmittelbar aufdrängt, daß der Stärkegrad der Sinnlichkeit in verschiedenen Gedichten und an verschiedenen Stellen des gleichen Gedichts gar verschieden ist, was doch ausgeschlossen wäre, wenn die Aufgabe des Dichters adäquate Verkörperung und das einzige Darstellungsmittel des Dichters die innere Sinnlichkeit wäre. Es giebt Gedichte und Stellen genug, in denen von Sinnlichem nur wenig zu entdecken ist, ohne daß sie deshalb von unserem ästhetischen Empfinden als unpoetisch abgelehnt würden (vgl. S. 63/4), und von den sinnlichen Zügen selber wieder erscheinen die einen bei gleicher Stärke der Gegenwärtigkeit des Gehalts sinnlicher als die andern. Darüber noch einige Worte.

Die Gesamtdarstellung erhält den Schein sinnlicher Färbung, wenn sich der Dichter gerne der äußeren Welt zuwendet und auf ihr weilt und wenn er dieses Interesse an der äußeren Welt durch objektive Darstellung überhaupt und durch die Deutlichkeit und Klarheit insbesondere bekundet, mit der er die sinnlichen Vorgänge unserem vorstellenden Erfassen darbietet. Diese Betonung der Außenwelt und des Sinnlichen ist kein unbedingtes Erfordernis der Dichtkunst. Der Dichter kann das äußere Leben ganz knapp halten gemäß der Fähigkeit der Sprache zusammenzufassen, und dem Sinnlichen überhaupt nur soweit Einlaß gewähren, als es in nächster notwendigster Beziehung zu den seelischen Vorgängen steht, die seine ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Auch dieses sprunghafte, andeutende Verfahren hat seine Berechtigung und ist in den Gattungen, in denen aller Nachdruck auf's Innere fällt, in der Lyrik, in der lyrisch-epischen Ballade und im Drama geradezu geboten. Aber während dieses bloße Andeuten und stoßweise Verwenden der Außenwelt etwas Subjektives und Geistiges hat und es nachdrücklich zum Bewußtsein bringt, daß die äußere Welt nur für die innere da ist, ist mit der ruhigen, schrittweise vorwärtsgehenden Darstellung der Außenwelt der Eindruck des Zurückdrängens der Subjektivität verknüpft. Der Dichter scheint durch die Außenwelt bestimmt; hingegeben und gebunden an sie läßt er die Außenwelt ohne Zuthat zu uns reden; allerdings nur scheinbar: denn mit dem abstrakt übersinnlichen Mittel der Sprache, die weder dem simultanen Ganzen der Erscheinung noch der Continuität der Veränderung gerecht werden kann, kommt er auch mit dieser Darstellungsart nicht über die abstrahierende Auswahl und die sprunghafte Darstellung hinaus. Aber der Schein wird gewahrt und deshalb ist diese Darstellungsart so geeignet für die epische Poesie, in welcher der Dichter mit dem ruhigen leiden-

schaftslosen Auge des eindringenden Beschauers über der Wirklichkeit stehen soll. Eines ist freilich dabei unbedingtes Erfordernis: Soll der Eindruck sinnlicher Färbung nicht im Entstehen verwischt werden, so dürfen Lebendigkeit und umständliche Breite der Darstellung nicht auseinanderfallen; sobald die einzelnen Züge nur deutlich und nicht auch zugleich lebendig sind, entgeht ihnen die vergegenwärtigende Kraft des Lebendigen und damit natürlich auch der Eindruck sinnlicher Gegenwart. Das Muster echt dichterischer Deutlichkeit ist Homer: er ist es, weil bei ihm jeder kleine Zug seiner Darstellung noch lebensvoll ist. Man halte dagegen viele Stellen aus Vossens Idyllen mit ihrer hausbackenen Detailmalerei und man wird sich des Unterschieds bewußt werden. Übrigens können auch Dichtungen, in denen die äußere Welt zurücktritt, noch mit einem hohen Maß von sinnlicher Gesamtfärbung ausgestattet sein, wenn nur eine größere Anzahl einzelner Züge und etwaige Bilder kräftige Sinnlichkeit atmen. Die lautlichen Mittel der Poesie, Versmaß, Reim und Tonmalerei, sind von Haus aus sinnlich anschaulicher Art und wirken daher ebenfalls sehr stark in dieser Richtung.

Was aber den einzelnen sinnlichen Zug betrifft, so liegt die Vorbedingung für den Schein kräftiger Sinnlichkeit in der Energie seiner Gegenwärtigkeit, die wieder abhängig ist von der Energie des Lebens, das von ihm ausgeht und ihn umflutet; aber auch nur die Vorbedingung; denn hohe Gegenwärtigkeit eines sinnlichen Zugs ist nicht dasselbe, wie kräftige Sinnlichkeit; für diese ist ein weiteres erfordert: ein sinnlicher, Gegenwart gewordener Zug verrät eine desto ausgesprochenere Sinnlichkeit, je enger und unzertrennlicher der Gehalt, das Geistigseelische, dem er seine Gegenwärtigkeit verdankt, an das Sinnliche an ihm gekettet scheint und dieser Anschein der Sinnlichkeit erreicht den höchsten Grad seiner Intensität in der dunkeln Sphäre des Unbewußten, in der Sinnliches und Geistiges in ungeschiedener Einheit bei einander sind. Diesem Grundsatz entsprechend haben sinnfällige Handlungen, die dem klaren lichten Reich gewollter und bewußter Zwecke angehören, so wenig unmittelbar Sinnliches an sich, ohne daß sie aus diesem Grund irgendwie unlebendig und unpoetisch würden. Sie haben ihre volle Gegenwärtigkeit; aber diese Gegenwärtigkeit erscheint mehr wie die Gegenwärtigkeit eines Seelischen als wie die eines Sinnlichen; das Sinnliche verliert sich bei ihnen in's Seelische. Doch sind auch hier Grade: läßt der Dichter die Beweggründe der Handlung und die Beschlußfassung vorausgehen, so stellen sich uns seelische Motive und sinnfällige Handlung, wenn auch auf einander bezogen, so doch getrennt dar; die unmittelbare Einheit beider fehlt; das Seelische bekommt durch die Anordnung den stärkeren

Ton und die sinnfällige Handlung steht tonlos daneben; sie hat uns nichts zu sagen, als: der Entschluß ist Wirklichkeit geworden. Als Beispiel diene folgende Stelle aus dem Ring des Polykrates:

> Und jener spricht von Furcht beweget:
> Von allem, was die Insel heget,
> Ist dieser Ring mein höchstes Gut,
> Ihn will ich den Erinnen weihen,
> Ob sie mein Glück mir dann verzeihen,
> Und wirft das Kleinod in die Flut.

Umgekehrt, ist nur die Handlung genannt, und müssen wir aus ihr die Motive und Zwecke des Handelnden erschließen, haben diese Motive gar etwas gefühlsmäßig halbbewußtes an sich, das sich mit Worten gar nicht so recht ausdrücken ließe, so ist für unser auffassendes Bewußtsein das Seelische auf's engste an das Sinnfällige geknüpft und es ergiebt sich kräftigere sinnliche Färbung. Das tritt am schönsten da hervor, wo eine große Willensentscheidung einzig und allein in einem an sich unbedeutenden und belanglosen Thun zum Ausdruck kommt. Wenn des Möros Freund die gefährliche Bürgschaft ohne ein Wort auf sich nimmt, indem er den Freund umarmt („und schweigend umarmt ihn der treue Freund"), wenn Hagen aus Chrimhildens Thun die Zukunft liest und sich ihr zu stellen erklärt, indem er den Helm fester bindet („das sah von Tronege Hagene: den helm er da vaster gebant"), wenn der Johanniter sich schweigend unter das Verdammungsurteil des strengen Meisters beugt, indem er still das Gewand von sich legt, wenn der Taucher den Entschluß, das Wagnis auf sich zu nehmen, damit bekundet, daß er „den Gürtel, den Mantel wegwirft", so wird das Gewicht des Gehalts noch besonders erhöht durch den Kontrast mit dem unbedeutenden Sinnlichen, an dem er so unmittelbar aufblitzt und das kommt wieder dem Sinnlichen zu gut und giebt ihm eine wunderbare Greifbarkeit. Ebenso ist es mit allen Vorgängen, deren geheimnisvoll bewegende Kräfte uns vorläufig noch verborgen sind. Wie sichtbarlich fahren z. B. im Zauberschloß die von unsichtbarer Hand geöffneten Thüren vor uns auf.

Zur Steigerung der sinnlichen Färbung dient es auch, wenn eine Handlung, ein Vorgang plötzlich und schlagartig auf das Gefühl des Beteiligten wirkt, so daß er ganz unter ihrem Bann steht, daß er förmlich von ihnen überfallen wird: wieder findet unmittelbarste Verknüpfung statt und zugleich sind derartige Züge deshalb so sinnlich frisch, weil die Unwiderstehlichkeit der Gefühlswirkung, die so unerwartet über den von dem Ereignis Betroffenen hereinbricht, selbst schon von höchster Lebendigkeit ist, die kräftig vergegenwärtigend wirkt. „Jetzt schnell, eh die Brandung wiederkehrt, Der Jüngling sich Gott befiehlt, Und — ein Schrei des Entsetzens

wird rings gehört Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült.“ Man spürt es förmlich, wie der Taucher mit einem Ruck den Augen entzogen ist. Auch was wir kaum erwarten konnten, überrascht uns noch, wenn es mit einem Mal eintritt, deshalb geht die Thüre so augenscheinlich auf, wenn es in Hermann und Dorothea heißt: „Aber die Thüre ging auf; es zeigte das herrliche Paar sich.“

Erhöhte Greifbarkeit des sinnlichen Zugs ist also keineswegs an direkte Lebendigkeit gebunden; aber natürlich ist diese besonders günstig dafür, weil sich bei ihr die Bedingungen eigentlich von selber vorfinden, unter denen jene gegeben ist. So wird im allgemeinen kräftige Sinnlichkeit sich bemerklich machen in Zügen, in denen Gemütsstimmungen und Charaktereigentümlichkeiten im Äußern, in der Gestalt und in Gesten sich abdrücken. Aber freilich sind viele dieser Züge so typisch und stehend geworden, daß sich nach den Gesetzen unseres Vorstellens sofort an die Stelle des Sinnlichen das Seelische schiebt, das in ihnen ausgesprochen ist. Erläutert der Dichter gar das Sinnliche durch Beifügung der seelischen Bezeichnung, so befördert er noch seinerseits an derartigen Zügen diese Überlenkung unserer Gedanken vom Sinnlichen auf's Seelische. Züge, wie: er errötete ein wenig, er rümpfte die Nase, er runzelte die Stirne oder er warf einen verächtlichen Blick auf ihn, er erhob drohend den Finger, sind uns zu geläufig, als daß sie gerade durch sinnliche Unmittelbarkeit hervorragten. Sobald dagegen in Mienen und Gesten ein etwas steckt, das sich nicht so ohne weiteres fassen und in Worte umsetzen lassen will, ein Irrationales, das nur der Empfindung zugänglich ist, da berührt uns alsbald der Hauch warmer Sinnlichkeit. Deshalb eignet den Tierschilderungen eine so ausgesprochene Sinnlichkeit, wie Schillers meisterhafte Tierbilder (im Handschuh) beweisen können. Im Tier ist ja das Seelische in unzertrennter dumpfer Einheit an's Körperliche gebannt.

In's untertierische Sein ist das Seelischlebendige überhaupt nur in einem Leihakt unserer Phantasie, zu dem wir unbewußter Weise durch die Formen der Erscheinung veranlaßt werden, hineingelegt und haftet deshalb ganz an diesen Formen. Daher die packende Sinnlichkeit der Stellen, in denen uns der Dichter einen Blick thun läßt in die dunkle verträumte Seele der Natur: „Niederhangen hier die Weiden In den Teich, so still, so tief“. Ganz besonders wirkungsvoll sind auch die Bewegungs- und Klangbezeichnungen mit ihren Tönen. Kann doch niemand das Leben in Worten erschöpfen wollen, das im Sprudeln und Wallen, im Rauschen und Quellen, im Säuseln und Schwellen geheimnisvoll und doch vernehmlich zu uns spricht. Werden Bewegungen und

Klänge der Natur oder des Menschen zum Ausdruck erhabener dynamischer Kraft, die ja die niedrigste und damit die der Sinnlichkeit am meisten verfallene Stufe des Lebendigen repräsentiert, dann entstehen Bilder von so sicherer Sinnlichkeit, wie Schillers Brandnacht in der Glocke und der Meeresstrudel im Taucher, wie Goethes Sturmnacht im Walde (Fausts Monolog „Und wenn der Sturm im Walde saust und knarrt") oder wie die Schilderungen des wutschnaubenden Jahve im alten Testament. Sucht dagegen der Dichter das Leben der Natur durch metaphorisches Umsetzen in's Menschliche über ein träumendes Stimmungsleben hinauszuheben, so ist das sein gutes Recht, aber er entsinnlicht sie auch durch solche Vermenschlichung und spiritualisiert sie gewissermaßen, wie jede Seite Hölderlins (vgl. etwa das schöne Gedicht: die Eichbäume) und in anderer Hinsicht die Fabel zeigen kann.

Schließlich erklärt es sich aus dem von uns aufgestellten Grundsatz leicht, warum Stellen, in denen Sinnesempfindungen (S. 155/6) oder sinnliche Formverhältnisse (S. 181/2) wirksam werden, von so vollkräftiger Sinnlichkeit sind. In ihnen ist eben scheinbar die Gehaltsempfindung vom Sinnlichen unablöslich. Davon sich zu überzeugen, höre man noch einmal die zwei Goethischen Verse: „Ein kühler Wind vom blauen Himmel weht" und „im dunkeln Laub die Goldorangen glühn". Mit Recht betrachtet man die Bewährung auf diesem Gebiet als den eigentlichen Prüfstein für die Sinnlichkeit eines Dichters.

Kräftiger Schein der Sinnlichkeit verleiht der Dichtung hohen Reiz. Wo er vorhanden, da erst scheint sich das Leben in seiner Ganzheit, in Rundung und Fülle vor uns aufzuthun. Wir stehen unter dem Eindruck nicht bloß eine geistig-sinnliche Welt vor uns zu haben, sondern vom Sinnlichen unmittelbar berührt zu werden. Ein ganz eigener Zauber des Konkreten, Unmittelbaren, Handgreiflichen ist über sie ausgebreitet und auch das Seelische gewinnt an Kraft und Sattheit. Auch für uns behält der Satz seine Richtigkeit: ohne Sinnlichkeit kein wirklich großer Dichter; aber über allem Reiz der Sinnlichkeit darf man doch nicht vergessen, daß das Grunderfordernis der Poesie nicht Sinnlichkeit oder Schein der Sinnlichkeit lautet, sondern einzig und allein Lebendigkeit. Ist doch auch die Sinnlichkeit in der Poesie nichts als die höchste Blüte der Lebendigkeit. Wenn es auch gewiß ist, daß ein großer Dichter in seiner Gesamterscheinung der Sinnlichkeit nicht entraten kann, so giebt es doch genug echte Gedichte, namentlich lyrische, es giebt noch vielmehr einzelne gehaltvolle Dichtungsstellen ohne viel sinnliche Färbung. Wert und Bedeutung einer Dichtung hängen in letzter Linie immer von der Gegenwärtigkeit ab, in der das seelische Leben uns nahe gebracht wird. Sind

nur die Seelenzustände faßbar und durchsichtig für unser Empfinden, die Zusammenhänge zwischen äußerer und innerer Welt und zwischen den einzelnen Momenten des Seelenprozesses selber naturwahr, folgerichtig und darum unserem nachfühlenden Verständnis einleuchtend, so befinden wir uns auf dem Boden echter Dichtung, auch wenn von sinnlicher Färbung wenig zu spüren ist. Wie könnte sonst die Lyrik bestehen? Klopstocks Welt ist nicht darum so gestaltlos, weil sie unsinnlich ist — verfügt er doch wie jeder bedeutendere Dichter über eine starke echte Sinnlichkeit — sondern weil das Seelenleben seiner Figuren sich in's Übermenschliche und Überirdische verliert und dadurch unerlebbar wird.

XI. Abschnitt.

Das Stoffgebiet der Poesie und die Grundsätze des Dichters für die Schilderung der Sinnenwelt.

Wir stehen am Ende unseres Ganges durch die Welt des Dichters und überall haben wir dasselbe gefunden: der Stil des Dichters ist nur verständlich, wenn die Poesie als eine Kunst der sprachlichen Vorstellung begriffen wird. Für welche Seite an der gemeinsamen Aufgabe aller Künste die Poesie befähigt ist und in welcher Art und Weise sie dieser Seite gerecht zu werden vermag, ist allein bedingt durch die Natur unserer sprachlichen Vorstellungsthätigkeit: in ihr haben alle unterscheidenden Eigentümlichkeiten der Poesie ihren Grund; an ihr hat der Stil der Poesie nach Stoffgebiet und Darstellungsart sein Gesetz.* Lessing, der den

* Aus dieser Erkenntnis ergiebt sich auch die Bestimmung des formell Schönen in der Poesie. Formelle Schönheit entsteht in jeder Kunst, wenn die das Kunstwerk auffassenden Organe in eine ihrem Wesen voll entsprechende Thätigkeit gesetzt werden, in eine Thätigkeit also, in der sie in höchster Kräftigkeit und Energie und doch zugleich in höchster Mühelosigkeit und Leichtigkeit funktionieren (Merz, Formgesetz S. 8 ff.). Die Erfassung eines Kunstwerks wird nun aber nicht einzig und allein durch die Phantasie vermittelt, sondern immer zugleich auch durch dasjenige Vermögen unseres Geistes, an das sich das Darstellungsmittel des betreffenden Kunstwerks wendet, und das ist in den bildenden Künsten das Sehvermögen, in der Musik das Gehör, in der Poesie die sprachliche Vorstellungsthätigkeit; während also das Formschöne der Phantasie als des gemeinsamen Auffassungsorgans aller Künste über alle Künste übergreift und allen gemeinsam ist, so haben die einzelnen Künste an der angemessenen Inanspruchnahme ihres besonderen Auffassungsorgans das Prinzip ihrer besonderen Formschönheit. Wie in den Künsten der Gesichtswahrnehmung diejenigen sinnlichen Formen formell schön sind, die die Intensität und Leichtigkeit des Sehvorgangs steigern (vgl. S. 181) und wie in der Musik Tonkombinationen und Tonfolgen gefallen, wenn sie das Ohr füllen und sättigen und einen energischen und bequemen Anreiz zur Schaffung von einheitlichen Tonbildern gewähren, so liegt das besondere Formschöne der Poesie in einer Sprachbehandlung und Redegestaltung, in der der Inhalt einer Dichtung so niedergelegt ist, daß damit zugleich unsere Vorstellungsthätigkeit intensiviert,

Stil der Poesie aus der Sprache ableiten wollte, bleibt im Recht gegen Vischer und seine Nachfolger mit ihrer Anschauungsphantasie. Auf Grund der gewonnenen Ergebnisse können wir es nun wagen, die Bahnen, die Lessing zuerst betreten hat, nachprüfend noch einmal zu durchwandeln und, indem wir das bisher Gewonnene zusammenfassen und einzelne Punkte, die noch nicht zur Sprache gekommen sind, nachtragen, den Versuch von neuem unternehmen, aus dem Wesen der Sprache das Stoffgebiet der Poesie und die Grundsätze des Dichters für die Schilderung der Sinnenwelt zu bestimmen.

Wenn es die Aufgabe jeder Kunst ist, Leben darzustellen, so ist es die besondere jeder einzelnen, sich denjenigen Seiten am Leben und derjenigen Form der Lebensschilderung zuzuwenden, die ihr durch ihre Mittel gewiesen ist. Da die Sprache, das Mittel der Poesie, die Inhalte der ganzen inneren und äußeren Wirklichkeit in sich aufnimmt, so vermag die Poesie das Leben in den Äußerungen nachzubilden, die es sich in der Wirklichkeit selber giebt, sie ist im Gegensatz zu den freischaffenden Künsten der Architektur und Musik, die ihren Lebensgehalt in selbstgeschaffene Lebensäußerungen auseinanderlegen, für die sie aus der Wirklichkeit nur die erste Anregung genommen haben, eine nachahmende Kunst wie Malerei und Plastik; oder im Grund besser gesagt: sie ist im wesentlichen nachahmend. Denn das Sinnliche bildet sie nicht nach, wie es ist, sondern sie setzt es in tiefgreifender Veränderung in ihre Weise um und auch im Seelischen geht sie über die einfache Nachahmung (mittels der Gedankenabläufe oder körperlichen Äußerungen des Seelenlebens) hinaus und nähert sich durch selbständige Verwendung des Gedankens (namentlich in der Lyrik) den freischaffenden Künsten. — Da unter die in die Sprache hereingenommenen Inhalte der Wirklichkeit auch Bewegung und Ver-

---

beflügelt und in kräftigen mühelosen Schwung gesetzt wird. Betrachtet man als einziges Darstellungsmittel in der Kunst das Sinnliche, so gewinnt man für den wunderbaren Sprachzauber und den ganzen Vorstellungsreiz, der von der Poesie ausgeht und beim Genuß der Dichtung die Freude am Gehalt so wirksam umspielt, keinen Ort im ästhetischen System: denn der Sprachzauber und der Reiz der Redegestaltung sind großenteils unsinnlichen Ursprungs. Deshalb erscheint auch die schöne Sprachbehandlung in unserer seitherigen Poetik wie eine Art Überbein, das dem Organismus angewachsen ist, ohne zu ihm zu gehören. Erkennt man dagegen die Poesie als die Kunst der sprachlichen Vorstellung und rechnet man es zum Wesen jeder Kunst, daß sie das auffassende Organ in die angemessenste Thätigkeit versetzt, so sind Sprachzauber und Vorstellungsreiz als normale und notwendige Wirkungen der Poesie verstanden. — Die nähere Betrachtung der Sprach- und Redebehandlung in der Poesie unter dem entwickelten Gesichtspunkt liegt jenseits der Grenze, welche wir uns für diese Abhandlung gesteckt haben.

änderung gehören, so ist ihr nicht bloß das ruhende Sein, sondern auch das bewegte zugänglich.

Das hauptsächlichste Merkmal der Sprache ist nun aber die Geistigkeit und Gedankenhaftigkeit sowohl ihrer Vorstellungsinhalte als der in ihr geübten Beziehungsthätigkeit. Die Poesie muß also vornehmlich zu den unanschaulichen Seiten des Lebens greifen, zum Überanschaulichen der seelischen Lebensprozesse (Absch. IV) und zum Unteranschaulichen in der äußeren Welt, soweit dieses durch Beziehung auf Seelisches Leben erhält (Absch. VII), während ihr das Anschauliche nur auf einem Umweg in beschränktem Maß zugänglich ist (Absch. IX). Das ist umständlich dargethan worden. Von einer weiteren wichtigen Folge der Unanschaulichkeit der Poesie muß aber hier noch besonders die Rede sein.

Ich beginne mit einer Frage: Wie kommt es doch, daß in den bildenden Künsten Bilder ohne jede Bewegung und Erregung voll genügen und von Kraft und Sattigkeit strotzen, während in der Poesie dieselben Bilder so matt und langweilig sind? Warum darf der Künstler uns das Porträt einer Person im Zustand vollständiger äußerer Ruhe und seelischer Unerregtheit malen, während ein ähnliches Porträt beim Dichter immer matt bleibt und für sich allein gar nicht möglich ist? Warum kann der Maler uns das Zuständliche in seiner ganzen behäbigen Ruhe vorführen, während beim Dichter die Schilderung des Zuständlichen wenig Leben hat und bald ermüdet?

Die Antwort ist unmöglich, wenn man der Poesie innere Anschauung zuschreibt, da sich dann nicht absehen läßt, warum sich innere und äußere Anschauung so weit unterscheiden sollten; für uns dagegen ist sie nicht schwer zu finden. Es kommt im Schönen überall nicht bloß darauf an, daß Gehalt, bezw. Gehalt auf hoher Stufe da ist, noch viel wichtiger ist, daß dieser Gehalt so hervortritt, daß er als Kraft sich spürbar macht. Leben ist Kraft und Kraft ist Selbstbethätigung, Energie. Sollen wir Leben als solches wahrnehmen d. h. empfinden, so müssen wir es in Selbstbethätigung wahrnehmen; ohne diese hört es auf, für unsere Empfindung Leben zu sein und ist ästhetisch tot. Deshalb ist Gehalt auf niederer Stufe schöner als Gehalt auf höherer Stufe, wenn jener in kraftvoller Bethätigung, dieser dagegen im Zustand einer relativen Energielosigkeit wahrgenommen wird. Die an sich rohe dynamische Kraft nimmt auf der Stufenleiter des Gehalts nur eine niedrige Stelle ein, aber wie erhaben ist sie, wenn sie sich in übermächtigen Wirkungen entlädt?

In den bildenden Künsten ist denn auch ruhendes oder nur wenig bewegtes Leben deshalb ein vollwichtiger Gegenstand der Dar-

stellung, weil es sich dadurch für uns als vollkräftiges Leben (als energisch) erweist, daß es die Stärke besitzt, das Sinnliche, den Körper vollständig bis in alle seine Enden und Ecken mit sich selbst zu durchdringen und zu durchleuchten. Wir haben in den bildenden Künsten das Äußere vor uns, wir erleben an ihm unmittelbar die Kraft des Innern; denn wir spüren es, wie das Innere (der Gehalt) das beherrschende und gestaltende Prinzip des Äußeren ist. Die Poesie dagegen bewegt sich zumeist im Unanschaulichen und auch wo sie anschauliche Züge aufnimmt, erinnert sie nur an das Sinnliche (und auch das nur in den objektiven Elementen ihrer Schilderung), das Sinnliche wird von uns nur noch gedacht, aber es wird uns nicht mehr in sinnlicher Körperlichkeit vor's innere Auge gerückt. Sie kann also das Leben, das sie uns vorführt, sich nicht als energisch erweisen lassen dadurch, daß sie uns den sinnlichen Stoff nun auch wirklich zeigt, an dem es seine Kraft bethätigt, den es von innen heraus zu seinem Spiegel gestaltet. Sie muß daher zu solchem Leben greifen, das in sich selbst sich als kräftig bethätigt. Sie braucht Leben im Zustand der Bewegung und Erregung, denn Bewegung und Erregung sind Erscheinungen eines sich in sich selber bethätigenden Lebens. Wo wir sie wahrnehmen, da haben wir den Eindruck lebendiger Aktivität des Lebensgehalts, auch wenn wir keine sinnlichen Formen vor uns haben, die er nach sich gestaltet.

Diese Grundthatsache macht sich in der ganzen Poesie geltend. Im Sinnlichen ist zwar das Unbewegte, sofern sich Gehaltsempfindung daran knüpft, nicht ganz leblos. Denn damals, als sich mir an der Wirklichkeit, an der sinnlichen Anschauung, die Gehaltsempfindung bildete, die nun durch die Vorstellung gerufen im Bewußtsein wieder aufwacht, war mir das Durchdrungensein der Sinnlichkeit durch den Gehalt unmittelbar anschaulich und gewiß. Ich habe wenigstens die Energie des Gehalts früher einmal unmittelbar erlebt, wenn ich sie auch jetzt am poetischen Wort nicht mehr unmittelbar erlebe. Aber andererseits erklärt eben dieses Verhältnis die Vorliebe, die die Poesie auch schon im Anschaulichen für bewegtes oder erregtes Leben hat, wie denn der Dichter solches gar oft auf metaphorischem Wege in's Ruhende hineinträgt. Wo dagegen der Gehalt überanschaulich bleibt, da ist Erregung und Bewegung unumgänglich, weil er nur in ihnen sich als selbstbethätigende Kraft für unsere Empfindung bekundet. Weil das seelische Leben, wie es die Poesie schildert, im wesentlichen keine sinnliche Verkörperung findet, kann es der Dichter nicht anders verwenden, als in Erregung. Und es ist dann nur eine selbstverständliche Folgerung aus dem Gesagten, daß die Erregung im Entstehen und Verlauf von größerem Reiz sind als die Erregung in der

Verfestigung und im Beharren. So schön auch lyrische Zustandsbilder sein mögen, so gewinnt die Stimmungsschilderung doch ungemein, wenn sich die Äußerungen, in denen die Stimmung hervorbricht, als Verlauf darstellen, der sich vor uns Moment für Moment abspielt. Scenen von handlungslos zuständlichem Charakter sind zwar nicht ganz von der Poesie ausgeschlossen, aber sie können einer erregteren Atmosphäre so wenig entraten als der Bewegung und Veränderung. Der Dichter muß sie tiefer in Stimmung tauchen als der Maler und wenn wir immerhin in kürzern Gedichten ein sanfteres Wogen des Gefühls erträglich finden, ja wenn in längeren Werken leidenschaftlichen Charakters zuständliche Partien willkommen sind als Abwechselung und Ruhepausen, so sind langgedehnte unausgesetzt durch ein Werk hindurch sich weiterspinnende Zustandsschilderungen, so zutreffend, so naturwahr sie sein mögen, von einem zunehmenden Gefühl der Mattigkeit und Öde begleitet. Man wird das wieder bekennen dürfen, seitdem der erste wilde Strudel naturalistischer Begeisterung so gründlich verrauscht ist.

Neben der Geistigkeit ist das zweite die Sprache konstituierende Moment die Beziehungsthätigkeit. Nur durch sie kommt aus einer Anzahl einzelner aufeinander folgender Vorstellungen die einheitliche Aussage, der Satz und aus einer Summe von Sätzen der einheitliche Zusammenhang, die Rede zu stande. Und jede einzelne Vorstellung, jeder Satz und jeder größere Zusammenhang ist wiederum fähig, Beziehungen aller Art leicht und bequem in sich aufzunehmen. Da diese Beziehungsthätigkeit eine denkende ist und der Gedanke weder durch Räme noch durch Zeiten gebunden ist, so kann die Poesie ausnahmslos allen Beziehungen gerecht werden, in die das Leben Menschen und Dinge bringt (S. 61). Die Poesie sieht sich also im Gegensatz zu den beziehungsärmsten Künsten der Architektur und Musik, die nur einfache Seelen- und Gemütsbestimmtheiten oder auch dynamische Kräftegestaltungen ausdrücken können, darauf hingewiesen, das Leben vornehmlich in seinen Beziehungen zu schildern. Alle die Zusammenhänge der einzelnen Seelenmomente unter einander und alle die Beziehungen, in denen sich innere und äußere Welt verschlingen, sind ihr Stoffgebiet. Auch an den sinnlichen Dingen sind ihr oft wichtiger als die sinnlichen Eigenschaften und Formen die Relationen, die in den Augen der Personen an ihnen kleben, die mit ihnen in Berührung stehen (vgl., was oben S. 140 von der Schleife gesagt ist, die doch nur deshalb für den alten Herrn Interesse hat, weil sie ein Andenken an die ehmals Geliebte ist).

Das Leben in seinen Beziehungen und Zusammenhängen zu schildern ist ebenso wesentlich für die Art der Poesie, als es einen

ihrer größten Vorzüge bildet. Was sie an Umfassendheit, an Reichtum, Feinheit und Tiefe vor den übrigen Künsten voraus hat, verdankt sie dieser Fähigkeit. Man thut daher auch unrecht, wenn man die Lyrik von der Musik aus verstehen will und es ihr wie eine Art Schwäche anrechnet, daß sie, unfähig die einfache Bestimmtheit der Seele in Wohl und Wehe auszudrücken, um dem Gefühl Sprache zu geben, zu anderm greifen müsse, was nicht mehr bloß Gefühl sei, zu objektiven Elementen, an denen sie dann das Gefühl aufleuchten lasse (Vischer in dem vielausgeschriebenen § 885 seiner Ästhetik, III, S. 1324 ff.). Die Poesie will nicht das gleiche wie die Musik, wobei sie dann infolge der relativen Mangelhaftigkeit ihrer Mittel für diesen Zweck unter dieser bliebe, sondern sie will etwas anderes, weil sie etwas anderes kann. Die Lyrik stellt getreu dem Wesen der Poesie das Gefühl in seinen Zusammenhängen dar. Sie benutzt diese Zusammenhänge nicht etwa bloß als Verlegenheitsauskunft etwas zu sagen, was ohne das für sie unsagbar wäre, sondern sie sind ihr um ihrer selbst willen wert. Sie kommt zwar der Musik nicht gleich in der Unmittelbarkeit und Intensität, mit der sie die Schwingungen des Gefühls erklingen läßt, aber sie überbietet sie in anderer Hinsicht, weil sie nicht bloß Gefühlsbestimmtheiten und Gefühlsintensitäten auszudrücken vermag, sondern auch die Ursachen, aus denen das Gefühl entspringt, die Ziele, zu denen es drängt, und die Formen, in denen es sich unter gegebenen Zusammenhängen äußert, und weil sie auf diese Weise zu einer feinen Individualisierung der Gefühle kommt, die weit über alles hinausliegt, was die Musik in diesem Punkt zu leisten fähig ist. Die Musik kann uns allerdings mit einer ganz anders und viel unmittelbarer das Herz packenden Gewalt in Begeisterung und Freude aufjauchzen und in Trauer und Melancholie hinschmelzen und ersterben lassen; aber dafür erleben wir es in der Poesie zugleich, was alles in der Welt die Seele in Freude frohlocken und in Trauer versinken macht. Die Äußerungen völliger geistiger Lähmung, die wir an Goethes liebeskrankem Schäfer wahrnehmen („da droben auf jenem Berge"), sind mehr als bloße Mittel, uns in die Stimmung eines „in Liebesweh gebrochenen Herzens" zu versetzen; wir sollen es zugleich spüren, daß solche Erscheinungen die naturwahren Äußerungsweisen der Gebrochenheit in Liebeskummer, die naturwahren Folgen der Verlassenheit sind. Lenau brauchte nicht etwa, als er die dumpfe Melancholie und Verdüsterung, die ihm das Herz bedrückte, aussprechen wollte, ein äußeres Gegenbild, das er dann in der nächtlich düsteren Scenerie eines einsamen von Schilfufern umsäumten Sees gefunden hätte. Vielmehr malt er eine Stimmung, der der Trieb innewohnt, das Gleichgestimmte zu suchen und in

dieses versenkt brütend sich selbst zu genießen; er giebt, wie der Lyriker überall, Bedingtheiten, Zusammenhänge, naturwahre Äußerungsweisen des Gefühls. Die Lyrik schildert mehr vom Leben als die Musik. Auch in ihr erweist sich die Poesie als die reichere Kunst.

Die Geistigkeit des poetischen Mittels und die Leichtigkeit der Beziehungsthätigkeit in ihm ist des weiteren dann der Grund für das unbedingte Übergewicht und die absolut beherrschende Stellung, die die Seelen- und Menschenschilderung in der Poesie einnimmt. So groß die Leistungsfähigkeit der Sprache für das Seelische ist, so beschränkt ist sie dem Sinnlichen gegenüber. Da die Sprache nur Allgemeinheiten zur Verfügung hat, um das Sinnliche auszudrücken, und da sie mit diesen Allgemeinheiten der individuellen Sinnenerscheinung nie gerecht werden kann, so kommt sie über eine Auswahl nicht hinaus: ihre Darstellung der Sinnenwelt muß fragmentarisch ausfallen. Bedenkt man nun, daß das Sinnliche ohne Anschauungswert für sie günstiger ist, als die anschauliche Welt, so ergiebt sich für diese größere Hälfte des Sinnlichen ohne weiteres als Prinzip der Auswahl die Bedeutsamkeit für's Seelenleben; denn das Sinnliche ohne Anschauungswert ist ja unlebendig und also für die Poesie unverwendbar ohne Beziehung auf's Seelenleben. Da aber auch das Anschauliche der Poesie nicht leicht fällt, da sie auch hier immer nur einzelne Züge, nie das Ganze vorführen kann, und da der Gehalt dieser Züge matt bleibt ohne hinzukommende indirekte Verlebendigung, so ist das Prinzip der Auswahl auch hier annähernd das gleiche. Die Poesie nimmt also (recht im Unterschied von den bildenden Künsten) vom Sinnlichen (mit oder ohne Anschauungswert) im wesentlichen nur soviel auf, als für ihre Seelenschilderung bedeutsam ist. Die körperliche Struktur des Menschen und seine Kleidung bleiben unberücksichtigt, wo sie nichts zu sagen haben für das Seelenleben, um das es dem Dichter zu thun ist und von der Außenwelt erhält nur das Zutritt, was den Menschen bestimmt oder durch ihn bestimmt ist oder als Äußerung und Spiegel seines Wesens erscheint. In der Poesie verschwindet daher der Reichtum der körperlichen Welt und die Selbständigkeit, die sie in den bildenden Künsten hat, und macht einer energischen Konzentration alles Äußeren auf's Innere Platz. „Der Dichter zeigt die Welt," sagt Vischer (Ästh. III, S. 1185), „wie sie sich stetig im Subjekte zum Lichte des Bewußtseins zusammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspunkte der Persönlichkeit. Er macht die Welt durchsichtig, man sieht durch alle Erscheinung auf den Brennpunkt, dem alles Äußere nur Anreiz, Organ und Stoff seiner freien Bestimmung ist." Die Poesie ist denn auch die geschlossenste aller nachahmenden Künste, in keiner andern ist alles

so von innen heraus bestimmt und der Mensch, seine Entwicklung und seine Schicksale so sehr die Achse, um die sich alles dreht. Denn Plastik und Malerei müssen das Sinnliche voll und ganz ausbreiten, auch soweit es im Grunde nichts zum beabsichtigten seelischen Motive thut. Sie können die ihnen eigentlich vorschwebende Idee nur verkörpern auf dem Untergrund einer Masse anderer Ideen, als deren Krönung sie dann erscheint. Will der Plastiker die Schwermut schildern, wie sie den Menschen quält und niederdrückt, so kann er uns die Mitanschauung des physischen Organismus des Menschen und aller der Kräfte, die seine einzelnen Glieder so wunderbar fein und zweckmäßig gestaltet haben, nicht ersparen und der Maler muß dazu noch um die Gestalt einen Raum legen, der doch häufig nicht vom Motiv selber verlangt, sondern nur durch die besondern Bedingungen gefordert ist, unter denen seine Kunst steht. Der Dichter dagegen, der das seelische Leben für sich selber darstellen kann und von der Außenwelt nur so viel aufnehmen muß, als in unmittelbarer Beziehung zum Seelenleben steht, stellt sein Motiv ohne jede Zuthat als eine für sich bestehende, in sich geschlossene Größe vor uns hin.

Und nun macht auch der successive Charakter der Sprache seine Rechte geltend. Die Sprache redet in aufeinander folgenden Vorstellungen, die in aufeinander folgenden Sätzen wiederum zu Einheiten zusammengefaßt werden. Dem entspricht es, daß die Poesie nicht in simultanen Einheiten schildert, wie die bildenden Künste, sondern in einer Reihenfolge aufeinander folgender Lebensmomente. Dieser Struktur muß sich alles in ihr fügen, auch das räumlich und zeitlich Koexistierende, wenn es in breiterer Ausführlichkeit in ihr wiedergegeben werden soll. Der Charakter wird auseinandergelegt in eine Summe von Charakteräußerungen, die Stimmung wird wiedergegeben in den Stadien eines psychischen Prozesses oder in dem Zusammenhang einer Reihe von Gedankengliedern oder auch in einer Anzahl vereinzelter unter sich nicht kausal verbundener Gefühlsäußerungen, und in der Beschreibung wird der sinnliche Gegenstand oder die kollektive Handlung in ihre einzelnen Züge aufgelöst. Daß bei solcher Verfassung die Poesie hervorragend befähigt ist, einen Verlauf in seinen Stadien nachzubilden, ist klar. Aber es ist nun nicht etwa so, daß die Schilderung von Veränderungen aus dem Grund poetisch besonders wirksam wäre, weil das Nacheinander der Bewegungsmomente mit dem Nacheinander der Sätze im Einklang steht, während umgekehrt die Schilderung des Simultanen durch Aufeinanderfolgendes ein Notbehelf wäre. Niemand wird behaupten wollen, und auch Lessing konnte das nicht aufrecht erhalten (S. 220), daß bei Stellen simultanen Inhalts die Aufeinanderfolge in der Form und die Simul-

taneität im Inhalt als störender Widerspruch empfunden wird. Wäre das, so stünde es schlimm um viele der schönsten lyrischen Gedichte und um viele der eindrücklichsten Gemälde kollektiver Handlungen. Vielmehr wird, wie im einzelnen Satz die Aufeinanderfolge der Vorstellungen nicht hindert, daß der Satz als einheitlicher schlechthin simultaner Inhalt zum Bewußtsein kommt, so auch bei aufeinander folgenden Sätzen die Aufeinanderfolge ohne jede Schwierigkeit durch Beziehung unwirksam gemacht und in's Simultane aufgehoben. Lessing hat die Sache an einem falschen Zipfel angepackt, als er seinen Schlüssen den Gegensatz von Simultaneität und Aufeinanderfolge zu Grunde legte. Rede ist nicht Aufeinanderfolge, sondern Bezogenheit in der Aufeinanderfolge: das ändert alles.

Die Dichtkunst ist daher auch im Besitz aller Formen, in denen die einzelnen Sätze aufeinander bezogen werden. Solcher Formen unterscheiden wir drei: die Einheit der verschiedenen Satzaussagen einer Rede ruht entweder darin, daß jede einzelne von ihnen für sich eine Aussage enthält über einen gemeinsamen Gegenstand, ohne daß aber zwischen den einzelnen Aussagen selber wieder ein engerer Zusammenhang bestände, oder aber findet ein solcher Zusammenhang statt, sei es daß ein logisches Band zwischen ihnen läuft oder das reale der kausalen Bedingtheit. Mit andern Worten: die Sätze sind bald Glieder in einer Beschreibung, bald Glieder in einem logischen Gefüge, bald in einem kausalen Handlungs-, Gefühls- oder Gedankenverlauf. Das Unterscheidungsmerkmal ist also nicht Koexistenz oder Succession; denn eine Beschreibung kann ebensowohl aus successiven Gliedern bestehen, als aus koexistenten. Die Schilderung von Vorgängen, die aufeinander folgen, ohne daß zwischen ihnen eine innerliche Bedingtheit stattfindet, wirkt so gut als Beschreibung, wie die Aneinanderreihung koexistenter Züge. Man denke etwa an Schilderungen von Festlichkeiten mit ihren aufeinander folgenden Belustigungen und Vergnügen, wie sie Meister Keller gezeichnet oder auch an den wunderbaren Sonnenaufgang im Anfang des II. Teils von Faust („Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig"). Eine Stelle aus lauter solchen Zügen ist trotz ihrer Aufeinanderfolge ein Stück deskriptiver Poesie.

Den Charakter der Beschreibung verlieren successive Reihen erst, wenn sich Anklänge kausaler Gebundenheit zwischen den Gliedern verspüren lassen oder wenn eine Anzahl unter sich nicht kausal gebundener Glieder durch eine gemeinsame Zweckbeziehung eingereiht ist in ein größeres kausales Gefüge. Der Inhalt der Satzreihe: „das Festessen war beendet, die Gesellschaft erhob sich von den Sitzen und zerstreute sich im Garten, der den Saal umgab" nähert sich dem kausalen Verlauf, weil man das Aufstehen von der Tafel

als naturgemäße Folge der Beendigung der Mahlzeit empfindet und weil man es fühlt, wie angenehm nach dem langen Zusammensitzen die Bewegung im Garten und die Auflösung in einzelne Gruppen ist, weil man also in dem leise sich einstellenden Gefühlsmoment einen inneren Zusammenhang zwischen dem vorangehenden und dem folgenden Ereignis wahrzunehmen glaubt; aber er nähert sich auch bloß: denn dieser Zusammenhang ist sehr wenig individuell und sehr wenig betont. Die Aufzählung der einzelnen Stadien, in denen ein Wagen geschirrt wird, hat an sich beschreibenden Charakter. In der homerischen Scene aber, wo Hebe und Hera den göttlichen Prachtwagen der Hera zur Ausfahrt in stand setzen, erscheint dies Thun als ein Ausfluß der Absicht Heras und Athenes, in den Kampf einzugreifen, die ihrerseits wieder durch die Bedrängnis der Achäer eingegeben ist. Dadurch wird jedes weitere Stadium der Zusammenfügung ein Schritt weiter zur Verwirklichung des Zwecks und bekommt dadurch kausalen Charakter.

Wenn nun aber schon alle drei Formen der Beziehung poetisch möglich sind, so haben sie doch nicht alle drei gleiche poetische Würde. Der Grund dafür liegt in dem niederen oder höheren Grad der Lebendigkeit, der diesen Formen der Beziehung eignet. In der Beschreibung ist keine andere Aufforderung an unser Vorstellen erhoben, als zwei oder mehr Züge am selben Gegenstand zusammenseiend oder am selben Geschehen nacheinander hervortretend zu denken. Diese Beziehung ist nicht geradezu als unlebendig zu bezeichnen; denn das Verhältnis des einfachen Beisammenseins oder der einfachen Aufeinanderfolge ist ein Stück der lebendigen Wirklichkeit; aber sie hat keinen positiven Lebensinhalt und ist darum nur wenig kräftig. Viel enger ist die Bindung der Sätze im logischen Gefüge: zwischen den Gliedern besteht ein tieferer innerer Zusammenhang; aber dieser Zusammenhang ist abstrakt, ein Produkt unseres Denkens und deshalb in einem gewissen Gegensatz zum Lebendigen stehend (S. 70/71), der erst schwindet, wenn das Schließen, das Folgern, das Begründen und überhaupt das Anordnen aus der Einheit des Gedankens heraus durch die Situation veranlaßt ist, durch die Situation, in der die schließende, folgernde, begründende und die Gedanken entwickelnde Persönlichkeit steht, m. a. W. also, wenn der logische Zusammenhang einbezogen ist in die dritte Form der Beziehung, in die kausale.

Erst in dieser ist die Beziehung ganz kräftig und ganz lebensvoll: wie beim logischen Gefüge besteht ein geschlossener innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern und dieser Zusammenhang ist zugleich ein Stück Leben und Wirklichkeit. Denn wo die Ursache an sich tot ist, da stellt sie den realen Anreiz zur Lebensentfaltung dar, und wird gar der lebendige Mensch mit seinen Ab-

sichten und Zwecken Ursache, so bekundet sich in der Wirkung die schaffende, gestaltende und bestimmende Kraft der Persönlichkeit. Der kausale Zusammenhang wird darum auch nicht bloß intellektual vorgestellt, wie die beiden anderen Arten der Beziehung, sondern immer zugleich auch in der Empfindung erhoben und angeeignet, und zwar, wie gezeigt (S. 146/47), auf dem Weg des Nachfühlens. Darin prägt sich noch insbesondere seine Überlegenheit über die beiden anderen Arten der Beziehung aus. Der Dichter kann sich also in abgestufter Weise aller Formen der Verknüpfung für seine Darstellung bedienen; will er aber das volle Maß von Leben erschöpfen, das seinem Mittel vergönnt ist, so muß er zu einem Stoff kausal bedingten Veränderns und Fortschreitens greifen: er muß Handlung darstellen, das Wort in seinem weitesten Sinn verstanden als Zusammenhang kausal verbundener, kausal fortschreitender Lebensmomente jeder Art. In Wirklichkeit sind denn auch in den meisten Dichtungen alle drei Formen zusammen angewandt, wobei eine überwiegen mag; nur in ganz kleinen (lyrischen) Gedichten kann eine Form allein herrschen; und auch da wird man's selten genug finden. Selbst ein so kurzes einstrophiges Lied, wie Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" beginnt mit einer Beschreibung, um dann in die kausale Verknüpfung auszumünden. Wir bekommen zuerst in einer Anzahl aneinander gereihter Züge die Beschreibung des stillen Abendfriedens der Natur, um dann seine Wirkung auf's Gemüt des ruhelosen Wanderers zu erfahren. Größere Dichtungen vollends könnten den Erscheinungen des Lebens unmöglich gerecht werden, wenn in ihnen auf Beschreibung oder auf begründendes Reflektieren verzichtet werden müßte. Aber die dritte der Formen können sie noch weniger entbehren, die des kausalgebundenen Fortschreitens; ja diese muß übergreifen und die beiden anderen in's Schlepptau nehmen. Mit Beschreibung allein, und wäre es die Beschreibung tiefer Gefühlserregungen, oder mit einem Gemisch von Beschreibung und Räsonnement darf man ein größeres Werk nicht füllen wollen. Das gäbe jene Sorte kraftloser Geburten, auf die Lessing seinen Laokoon gemünzt hat. Je gedehnter eine Dichtung ist, desto auffälliger macht sich die Mattigkeit der rein beschreibenden und die Unlebendigkeit einer durchgeführt logischen Gliederung fühlbar. Auch ist es eine Forderung, die wir unwillkürlich stellen, daß in größeren Werken alle Vorteile, die das Mittel an die Hand giebt, ausgenützt werden. Die großen Formen der Poesie brauchen als Grundstock ihrer Schilderung Gegensätze, aus denen sich Entwickelungen und Verläufe herausspinnen, kurz sie verlangen Handlung. Auf diese Thatsache laufen alle die Linien hin, die wir gewonnen haben, indem wir die Eigentümlichkeiten des poetischen Mittels an der Aufgabe der Kunst gemessen haben. Wenn es nach

Maßgabe des poetischen Mittels Inhalt Stoff und Zweck der Poesie ist, in ihren Reihen aufeinander folgender Züge erregtes und bewegtes Seelenleben in all' seinen Beziehungen zu sich selber und zur Außenwelt zu schildern, so wird sie dieser Aufgabe am umfassendsten und großartigsten gerecht in der Handlungspoesie mit der Fülle ihrer gegeneinander spielenden Figuren, mit dem Reichtum ihrer stets wechselnden Beziehungen, mit der Tiefe ihrer Erregungen und mit der Folgerichtigkeit ihres das Einzelne nach dem Verhältnis von Ursache und Wirkung verknüpfenden Schicksalsverlaufs.

Nachdem wir im Sinne des Laokoon das Stoffgebiet der Poesie festgestellt, folgen wir weiter seinem Vorbild und werfen nun auch noch einen zusammenfassenden Blick auf die Darstellung der sinnlichen Welt. Die Grundsätze dafür sind entwickelt. Wir wissen, der Dichter schildert fragmentarisch in einer Auswahl, deren Prinzip im wesentlichen die Bedeutsamkeit ist, die die sinnlichen Dinge im Verlauf des Menschenlebens haben, das er vor uns entfaltet; weshalb denn auch der Umfang seiner Hereinnahme der Außenwelt verschieden ist je nach dem Charakter seiner Dichtung: knapp in der Lyrik und im Drama, wo innere Zustände und innere Entwickelung sein Ziel bildet, weit in der epischen Dichtung, in der der Mensch dargestellt wird, wie er durch die Außenwelt bedingt ist und wie er sich in sie auslebt. Er schildert sodann ohne jede Rücksicht auf innere Sinnenwahrnehmung und Anschauung. Das Sinnliche ohne Anschauungswert nimmt bei ihm einen breiteren Raum ein, als das Sinnliche mit Anschauungscharakter. Seine Bilder sind nicht bestimmt, als sinnliche Einheit zusammen gesehen zu werden; er ist deshalb bei ihrer Entwerfung frei von all' den Schranken, die das Streben nach sinnlicher Einheit mit sich bringen würde. Durch seine Mittel mit souveräner Herrschaft über das Sinnliche ausgestattet, befähigt seinen Inhalt zu benennen, ohne seine Formen wahren zu müssen, nützt er die kürzende zusammenfassende Kraft der Sprache auf's freiste aus, namentlich auch für die Handlung. Indem er im Überblick erzählt, wo er von den Voraussetzungen seiner Handlungen und von Nebenumständen erzählt, um ausführlich zu werden wo er zum Kern seiner Lebensdarstellung gelangt, bringt er durch die Gunst seines unanschaulichen Mittels dasselbe zu stande, was der Maler in seiner anschaulichen Kunst durch die Perspektive erreicht. Wie in der Erzählung dem Dichter die Überwindung der zeitlichen Ausdehnung durch die Zusammenfassung von Wert ist, so ist ihm in Charakter- und Stimmungsbildern die Zusammenfassung des ähnlich sich wiederholenden Thuns willkommen. Er thut durch solch' bequeme Kürzung der Lebendigkeit seiner Schilderung keinen Abbruch, da ja die Kraft einer Charaktereigentümlichkeit oder die Nachhaltigkeit

einer Stimmung sich gerade in der stetigen Wiederholung desselben Thuns kennzeichnet (vgl. „Da droben auf jenem Berge da steh ich tausendmal“ u. s. w.). Er bevorzugt der Natur seines Mittels entsprechend Bewegung und Veränderung und malt Körper und Räume am liebsten im Zusammenhang mit den Veränderungen der Außenwelt und mit den Vorgängen des seelischen Lebens, in die sie verflochten sind. Im übrigen verfährt er in ihrer Hinsicht nach folgenden Grundsätzen:

Sind für einen Zusammenhang nur die Merkmale bedeutsam, die in der Gemeinvorstellung des Gegenstandes enthalten sind, werden zudem die Merkmale, die die eigentlichen Träger des Sinns sind (die Beziehungsmerkmale S. 16) durch den Zusammenhang selber kräftig gehoben, so darf sich der Dichter mit der einfachen Bezeichnung des Gegenstandes begnügen. Es ist nicht die Gepflogenheit zeugungskräftiger Dichter, keinen sinnlichen Gegenstand durchzulassen, ohne ihn mit einem Beiwort auszustatten; nur schwächliche Naturen verdecken mit solchem Aufputz den Mangel an gestaltender Kraft, geraten aber dadurch schnell in Bombast und Verstiegenheit. Mit dem knappen: „den Helm er da vaster gebant“ sagt der Nibelungendichter auf's kräftigste alles, was zu sagen ist. Das Festbinden des Helms soll als Akt der Vorbereitung zum Kampf verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist am Helm nur wichtig, daß er Waffe und Kampfwerkzeug ist, ein Merkmal, das denn auch durch die vorhandenen Beziehungen nachdrücklich genug in's Bewußtsein gehoben wird. Jedes Beiwort würde die Wirksamkeit der Stelle schwächen, weil es den Blick auf Nichthergehöriges ablenken würde.

Wird dagegen das allgemeine Merkmal, das erfordert ist, nicht mit der nötigen Energie durch den Zusammenhang herausgestellt oder ist es dem Dichter um individuelle Seiten des Gegenstandes zu thun, so muß er zum Beiwort, zum Relativsatz, zur kürzeren oder ausgeführteren Beschreibung greifen. Da es auch in diesem Falle meist nur eine Eigenschaft, ein Zug am Gegenstand ist, der für den Zusammenhang wesentlich ist, so reicht die Verwendung des Beiwortes sehr weit. Lessings Satz, der Dichter müsse diejenige Eigenschaft am Körper wählen, die das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecke, von welcher er ihn brauche (Laok. XVI.) ist einseitig, teils aus Gründen, von denen gleich die Rede sein wird, teils weil er fälschlicherweise voraussetzt, es müsse dem Dichter in seiner Verwendung der sinnlichen Gegenstände immer um ein möglichst sinnliches Bild von ihnen zu thun sein; er wird daher auch durch das Verfahren jedes Dichters, selbst durch das des Homer widerlegt (vgl. z. B. „die ambrosischen Locken am unsterblichen Haupt“). Das Beiwort hat seinen Zweck erfüllt,

wenn es die Seite am Körper, die für den Zusammenhang der Lebensschilderung wesentlich ist, treffend bezeichnet, gleichviel wie es mit seiner Sinnlichkeit bestellt ist.

Die Poesie macht einen viel umfassenderen Gebrauch vom Beiwort als die Prosa. Das rührt nicht allein daher, daß die Eigenschaften der Sinnendinge naturgemäß unendlich an Wichtigkeit gewinnen, wo es sich um Lebensschilderung handelt, um die Schilderung desjenigen Lebens, das ihnen selber innewohnt oder desjenigen Lebens, das sie im Menschen erregen oder von ihm bekunden. Vielmehr sind hierbei weitere formelle und materielle Rücksichten im Spiel. In der schnell vorüberziehenden Sprache verklingt das einzelne Wort ungemein rasch: es ist wenig Zeit vorhanden, seinen Vorstellungsinhalt sich bestimmt und deutlich vorzuhalten. In der Poesie aber sollen wir alle wesentlichen Inhalte nicht bloß überhaupt vorstellen, sondern sie sollen sich bei uns als Träger des Gedankens kräftig, mit Nachdruck geltend machen (S. 202/3 Anm.). Da leistet nun das Beiwort vortreffliche Dienste. Es nötigt uns länger bei der Vorstellung eines Gegenstandes zu verweilen; es giebt ihr Halt und Rückgrat und hebt sie aus dem schnell dahineilenden Fluß des Gedankens heraus. Die Poesie setzt daher individuelle und namentlich generelle Beiwörter weit über das Maß der Prosa hinaus; sie flicht Beiwörter ein, die an sich überflüssig sind, weil sie aus dem Zusammenhang sich von selber verstehen. Ein Becher kann nur an spitzen Korallen hängen bleiben, soll er nicht in die Tiefe fallen. Die Erzählung des Dichters wäre nicht unverständlich, auch wenn er das Beiwort weggelassen hätte. Aber wir würden den Zusammenhang unbestimmter und matter vorstellen und weil er seine Freude hat am scharfen klaren Vorstellen des sinnlichen Vorgangs, deshalb sorgt er durch Setzen des Beiworts dafür, daß wir das den Gedanken tragende Merkmal nicht nur dumpf mitspielen lassen, sondern bestimmt vollziehen.

Aber auch darüber geht der Dichter noch hinaus; teils das Bedürfnis, die Vorstellungen der von ihm berührten Gegenstände zu schützen gegen tonloses Vorübergleiten, teils das Streben, auf alles einen Funken unmittelbaren Lebens übersprühen zu lassen, was in seine Lebensschilderung eingeht, führen ihn zur Beigabe auch solcher Beiwörter, die über das hinausliegen, was er uns im Hinblick auf seine Zwecke und die Erfordernisse des jeweiligen engeren oder weiteren Zusammenhanges eigentlich von den Dingen zu sagen hätte. Für die Beiwörter dieser Art allein möchte ich die schwankende Bezeichnung epitheton ornans vorbehalten wissen; denn nur hier ist das Epitheton nicht organisch, nur hier ist es ein freier Schmuck, ein Ornament der Rede, in seiner Art den Ornamenten der Architektur nicht unähnlich, die sich in freiem Spiel über die organisch

gegliederten Flächen des Bauwerks ausbreiten. Was organisches Glied des Gedankens ist, hängt vom Zweck des Redenden ab. Goethe will uns die Leuchtkraft und üppige Fülle südlicher Landschaft schildern, wenn er sagt, „im dunkeln Laub die Goldorangen glühen“; ohne „dunkel“ und „golden“ wäre der Gedanke nicht vollständig, sein beabsichtigter Gehalt nicht herausgesetzt. Diese Beiwörter sind daher organisch. Läßt dagegen Homer, der ja bekanntlich die ornantia in besonderem Maße liebt, seine Helden mit gekrümmtem Bogen ausziehen oder den Erdumspanner Poseidon dem Odysseus grollen, so haben wir den Eindruck, daß diese Eigenschaften weder für die Aufhellung des engeren Zusammenhangs etwas leisten, noch für das Ganze seines Lebensbildes von einer besonderen Bedeutung sind: hier also haben wir das schmückende Beiwort.

Im schmückenden Beiwort überschreitet der Dichter die Grenzen, die wir ihm für die Schilderung der sinnlichen Welt mit der Vorschrift gezogen haben, er solle nur die Seiten an ihr sehen lassen, die durch den engeren oder weiteren Zusammenhang seiner Menschenschilderung gefordert sind. Wenn man aber geglaubt hat, daraus den Schluß ziehen zu dürfen, als sei das schmückende Beiwort, eben weil es keine organischen Funktionen hat, nun im besonderen dazu bestimmt, die Phantasie durch Hervorkehrung des sinnlich kräftigsten Zugs am Gegenstand zur Ausgestaltung eines Sinnenbildes desselben zu reizen, so zeigt schon ein Überblick über seinen Gebrauch beim Dichter, wie verkehrt eine solche Auffassung ist. Das Prinzip seiner Wahl liegt nicht in der Sinnlichkeit (oder „Anschaulichkeit“) der in ihm benannten Eigenschaft. Vielmehr hält sich der Dichter auch hier ganz auf dem Boden der Vorstellung. Er wählt diejenige Eigenschaft des Gegenstandes, die ihm für dessen Wesen am bezeichnendsten erscheint und die deshalb am engsten mit seiner Vorstellung verbunden ist und unter den bezeichnenden Eigenschaften bevorzugt er natürlich wieder die, die den Gegenstand in irgend einer Weise in's Lebendige setzen. Von der letzteren Art sind die meisten **ornantia** bei Homer. Sie heben den Gegenstand in eine höhere Sphäre, indem sie das ihm eigene Leben entwickeln oder auf ihn einen Schimmer fremden Lebens werfen. Auch erklärt es sich aus unserer Annahme leicht, warum so viele **ornantia** sinnlicher Natur sind. Die wesentlichen und unterscheidenden Merkmale sinnlicher Dinge sind zwar nicht ausnahmslos, aber gewöhnlich sinnliche Eigenschaften.

Da die **ornantia** einenteils das Zeichen eines freien Spiels des Dichters sind, da sie uns ankündigen, daß der Dichter Zeit hat, auf Dinge zu achten, die abseits von der von ihm betretenen Straße liegen, da sie andererseits durch die Umständlichkeit und die Festigkeit, mit der sie den Gegenstand vor uns hinpflanzen,

dem Vortrag den Charakter einer großspurigen Breite und einer würdevollen Getragenheit verleihen, so eignen sie sich nicht für jeden Stil, sondern sind im wesentlichen auf einen pathetischen Ton gestimmt, der doch noch Ruhe genug bewahrt, um betrachtend über den Dingen zu schweben. Sie passen zu der ganz in ihren Zielen aufgehenden Leidenschaft ebenso schlecht, wie zu der Schlichtheit und Einfachheit des echten Liedes, und wenn sie, mäßig angewandt, im Epos, in der rhetorischen Gedankenlyrik, in den betrachtenden Partien des Dramas und in der Prunkrede ein willkommenes Mittel der Farbengebung sind, so führt ihr übertriebener Gebrauch, wie jede Verschwendung des Beiworts, schnell zu Schwulst und Überladung.

Weil die Sprache eine Abkürzung der Wirklichkeit ist und von den Dingen gewöhnlich nur eine Seite für den Zusammenhang von Wichtigkeit ist, deshab ist die Einheit des Beiworts die Regel. Wo aber mehr Seiten am Ding wesentlich sind, da weiß der Dichter nichts von der Ängstlichkeit Lessings in der Häufung der Beiwörter, die bei diesem von einer falschen Theorie herrührt, sondern fügt unbesorgt dem Worte genau so viel Beiwörter hinzu, als er bei seinem Zweck für geboten erachtet. Beschränkt ist er in ihrer Zahl nicht durch sachlich-ästhetische, sondern lediglich durch sprachliche Rücksichten: das Beiwort ist eine Nebenbestimmung des Satzes; es verstößt also gegen das Gefühl für den Organismus der Sprache, durch Häufung des Beiworts den natürlichen Rhythmus des Satzes zu verderben. Goethes „rege Wipfel des alten heil'gen dicht belaubten Haines“ sind ganz unbedenklich, ja die drei aneinander gereihten Beiwörter charakterisieren auf's vortrefflichste das Ehrfurcht Erweckende des Götterhains. Dagegen ist die langatmige in lauter Adjektiven verlaufende Schilderung der Helena, die Lessing im Laokoon (Abschn. XX) als abschreckendes Beispiel aus der Chronike des Manasses aushebt, in ihrem schleppenden Gang und mit ihrer einförmigen Kette von Adjektiven, selbst wenn ihr Inhalt nicht so unpoetisch schulmeisterlich wäre, ein sprachliches Ungetüm ohne gleichen.

Erscheint es aus irgend einem Grund dem Dichter unangemessen oder unmöglich, die Seiten am Gegenstand, die wichtig sind, im Beiwort unterzubringen, ist es ihm überhaupt darum zu thun, uns an einem Gegenstand festzuhalten und ihn uns eindrücklicher zu machen, als er das mit schnell verrauschenden Nebenbestimmungen im Satz zu thun vermöchte, so muß er zur eigentlichen Beschreibung greifen, die zu gebrauchen nur ästhetische Pedanterie der Poesie verwehren kann. So verkehrt und lahm eine rein beschreibende Poesie ist, so zweckmäßig und berechtigt ist doch in nicht beschreibender Poesie am geeigneten Ort die Beschreibung.

Es würde eine Verarmung für die Poesie bedeuten, wenn es dem Dichter nicht gestattet sein sollte, in einem fortlaufenden Bild zu zeigen, wie vielgestaltig das Leben sein kann, das sich in und an der Erscheinung eines Gegenstandes äußert oder wenn er es nicht aussprechen dürfte, daß eine einzige Eigentümlichkeit an einem Gegenstand so kräftig entwickelt ist, daß sie seine Erscheinung in allen ihren Teilen, so zu sagen vom Wirbel bis zur Zehe, durchdringt. Besonders diese zweite Gattung der Beschreibung liegt dem Dichter bequem und ist ihm für eine kraftvolle Lebensschilderung ganz unentbehrlich. Er will uns begreiflich machen, daß das Schicksal einem armen Gesellen bös mitgespielt hat; wie sehr? empfinden wir erst voll, wenn uns dargethan wird, daß kein Glied seines Körpers und kein Stück seiner Kleidung der Übergewalt des Unglücks zu trotzen vermocht hat. Ein junger Mensch soll uns als Geck vorgeführt werden; daß er es voll und ganz ist, wird uns erst klar, wenn der Dichter ihn vom pomadeduftenden Hohlkopf bis zu den spitzen Schnabelschuhen abgemalt hat. Wir möchten gerne wissen, wie ein Elfenwagen aussieht, ein Wagen, der ganz für Elfen ist: wir werden es erfahren, wenn man ihn uns von den Rädern bis zur Deichsel abbildet.

Über die Frage nach der poesiegerechten Gestaltung der Beschreibung ist nun ja seit Lessings Tagen der Streit entbrannt und bis heute noch nicht geschlichtet. Bekanntlich will Lessing die ausführlichere Beschreibung sinnlicher Dinge nur gestatten, wenn sie, wie das Homer wohl gethan hat, aufgelöst und verstreut wird in Bewegung und Handlung. Und es ist keine Frage, daß diese konsekutive Art der Darstellung, wo sie anwendbar ist, gewisse Vorzüge vor der einfachen Beschreibung hat. Aber daß sie unbedingte Notwendigkeit ist, wofür Lessing sie wenigstens im Prinzip ausgegeben wissen möchte, daß die schlichte die Züge nacheinander aufzählende Beschreibung nichts weiter ist als ein frostiges Spielwerk und von den feinsten Richtern jederzeit auch dafür erklärt worden ist, ist eine Übertreibung, für die Lessing den Beweis schuldig geblieben ist. Er begründet die Notwendigkeit konsekutiver Schilderung zunächst mit dem Schluß, daß man mit aufeinander folgenden Zeichen auch nur schildern könne, was aufeinander folge (Laok. Abschn. XVI). Der Widerspruch der Thatsachen gegen diesen auf einer falschen Voraussetzung aufgebauten Schluß (S. 4) hätte auch ohne den Einspruch Mendelssohns (vgl. Blümner, L. Laokoon herausg. und erl. 2. A., Berl. 1880, S. 360 Nachlaß A, 2, III) dem Scharfsinn Lessings auf die Dauer nicht entgehen können. Er räumt daher nachträglich ein, daß man mit den Worten der Sprache als mit willkürlichen Zeichen auch Simultanes schildern könne. (Laok. Abschn. XVII.) Aber er möchte darum doch nicht

den Satz von der ausschließlich konsekutiven Natur der Poesie vollständig preisgeben, der sich als eine so wirksame Waffe im Kampf gegen die poetische Malerei der Zeit, der ihm am Herzen lag, verwenden ließ, und so kommt er diesem Satz mit einem neuen Gesichtspunkt zu Hilfe, der ihn wenigstens für die Schilderung körperlicher Gegenstände retten soll, um deretwillen er ihm allein wichtig war.

Einer Anregung Mendelssohns folgend (Nachl. b. Blümner, A, 2, III) unternimmt er es, die poetische Dürftigkeit der gewöhnlichen Beschreibungen körperlicher Gegenstände am Vergleich mit dem Vorgang zu erweisen, in dem uns beim äußeren Sehen das Wahrnehmungsbild der Dinge entsteht, und überhaupt den Sehvorgang zum Maßstab für das zu machen, was dem Dichter in der Schilderung sinnlicher Gegenstände erlaubt sein soll. Daß er damit freilich eine Bahn betreten hat, die für die Folgerichtigkeit seiner Gedanken verhängnisvoll werden mußte, zeigt ein Blick auf die Ausführung, die er diesem hintendrein eingefügten Gedanken gegeben hat. Beim Sehen, lehrt er nun (Laok. Abschn. XVII), gelangen wir zur „deutlichen Vorstellung" (zum deutlichen Wahrnehmungsbild) des Ganzen allein infolge der Schnelligkeit, mit der wir die einzelnen Teile, in die wir den Gegenstand für einen Augenblick zum Zweck eines genaueren Überblicks zerlegen müssen, zum Ganzen zusammensehen. Auch der Dichter ist, wenn er uns einen sinnlichen Gegenstand schildern will, genötigt, ihn in seine Teile zu zerlegen und uns diese Teile nacheinander zuzuzählen. In dieser Hinsicht sind also die Verhältnisse beim äußeren Bild und beim poetischen gleich, nicht so dagegen in betreff der Schnelligkeit und Bequemlichkeit des Wiederzusammenfügens: denn nur in besonderen Fällen, wie etwa bei den kollektiven Handlungen (Nachl. Blümn. C. 11) oder bei der Schilderung durch gehäufte Beiwörter (Laok. Absch. XVIII u. Nachl. Blüm. A, 1, VIII) liegen die Umstände beim Dichter so günstig, daß sich bei ihm „die aufeinander folgenden Teile mit ähnlicher Schnelle anhören, als man sie in der Natur oder auf dem Bilde des Malers siehet" und sich daher auch mit annähernd ähnlichem Effekt zum Ganzen zusammenfügen, wie dort. Bei den gewöhnlicheren gedehntereren Beschreibungen körperlicher Gegenstände dagegen bleibt der Dichter infolge der Langsamkeit, mit der uns in der Rede die Teile zugezählt werden, erstaunlich weit hinter der Schnelligkeit des Sehvorgangs zurück, weshalb sich denn auch kein täuschendes Bild des Ganzen ergeben kann. Daneben ist dann noch eine dritte Möglichkeit vorhanden: Der Dichter kommt in Lagen, wo es ihm um ein Bild des Ganzen gar nicht zu thun sein kann, sei es, daß der zu schildernde Gegenstand in der Wirklichkeit selber kein Bild ausmacht, das man auf einmal übersehen könnte (vgl. das homerische Gemälde vom Palast und den

Gärten des Alcinous, Nachl. Blüm. A, 5, XLI) oder daß er von sich aus aus bestimmten Gründen auf ein Bild des Ganzen verzichtet, wie bei der Körperhäßlichkeit (Laok. Absch. XX) und Körperschönheit (Abschn. XXIII). Aus diesem dreifachen Verhältnis der poetischen Bilder zum Sehvorgang ergeben sich dann die Regeln für die Schilderung körperlicher Gegenstände, die Lessing aufstellt. Der Dichter darf unbedenklich zur Form der successionslosen Beschreibung greifen und mit seinem successiven Mittel Koexistentes schildern, wo er es mit seiner Darstellung der Schnelligkeit des Sehvorgangs annähernd gleichthut und mithin auch annähernd gleiche Wirkungen erzielt oder wo er vom Bild des Ganzen absieht und also gar nicht in Konkurrenz mit ihm tritt; Homer hat das ja selbst mit vollem Erfolg gethan, wie Lessing selber findet, und echt dichterische Beschreibungen geliefert, gegen die schlechthin nichts einzuwenden ist. Dagegen wird die Beschreibung zu einer unerträglichen der Poesie versagten langweiligen Malerei, wo es dem Dichter um das Ganze zu thun sein muß, während sich doch beim beschreibenden Verfahren infolge der Langsamkeit, mit der die einzelnen Züge nach und nach zugezählt werden, und der sich daraus ergebenden Schwierigkeit der Wiederzusammensetzung keine Illusion des Ganzen einstellen kann. In solchem Fall kommt das Koexistierende des Körpers mit dem Successiven der Rede in Kollision und darum ist hier und hier allein, die konsekutive Darstellung, die Auflösung des Gegenstands in Handlung, unerläßlich. Man sieht, wie weit die Durchführung des neuen Gesichtspunkts Lessing von seinem ursprünglichen Standort abgeführt hat. Nun soll nicht mehr der Satz gelten, daß das konsekutive Mittel der Poesie auch konsekutiven Inhalt verlangt; nun soll nicht mehr ein etwaiger Widerspruch zwischen der Natur des Darstellungsmittels und der des Dargestellten ästhetisch unerträglich sein; der Dichter mag ganz wohl mit seinen aufeinander folgenden Zeichen Gegenstände wiedergeben, die nebeneinander sind, das beeinträchtigt nicht im geringsten die poetische Wirkung, es sei denn da, wo er sich durch seine Schilderung des Simultanen in Widerspruch setzt mit dem Verlauf des äußeren Sehvorgangs, denn dieser Widerspruch allein ist schlimm. Der Satz von der ausschließlich konsekutiven Natur der Poesie, der sich anfangs stolz als das Universalgesetz der Poesie ausgegeben hatte, ist zu einer Regel heruntergesunken, die nur für einen kleinen Fleck der Poesie unbedingte Gültigkeit hat, nämlich für die Schilderung solcher sinnlicher Gegenstände, bei denen es dem Dichter auf ein Bild des Ganzen ankommt.

Die schlimmen Folgen der Verschiebung, die Lessing seinem ursprünglichen Standpunkt gegeben hat, zeigen sich sofort. Von diesem aus ließ es sich ganz wohl begreifen, daß er den Grund

für die Mattigkeit und Leblosigkeit der malenden Poesie, die ihm an den dichterischen Leistungen seiner Zeitgenossen so unangenehm aufgefallen war, in dem Widerspruch sah, in dem bei ihr das Zeichen zum Bezeichneten steht und daß er diesen Widerspruch aufgehoben wissen wollte dadurch, daß das Koexistente aufgelöst und hereingenommen wird in die Konsekution einer lebensvollen Handlung. Aber seit er an die Stelle der Rücksicht auf die Natur des Mittels die Rücksicht auf den Sehvorgang gesetzt hatte, seit er an der simultanen Schilderung nur die Langsamkeit in der Zuzählung der Teile mißlich fand, die das beabsichtigte Bild des Ganzen nicht zustande kommen läßt, versteht man nicht mehr, was die konsekutive Darstellung noch soll. Denn in Hinsicht der Schnelligkeit des Wiederzusammensetzens der Teile bleibt es sich völlig gleich, ob die Teile in der Succession einer Handlung oder in einfacher Herzählung aufeinander folgen. Nach Lessings eigenen Voraussetzungen ist die konsekutive Darstellung auch in dem einen Fall, den er ihr noch vorbehalten wissen wollte, überflüssig: sie bewirkt nicht, daß wir die Teile schneller zugezählt bekommen, als in der gewöhnlichen Beschreibung; sie erleichtert daher das Zusammensetzen der Teile zum Ganzen nicht und schafft also nie und nimmer, was sie schaffen soll, das Bild des Ganzen. Lessing wäre vor seinen Widersprüchen und Irrtümern bewahrt geblieben, wenn er sich die naheliegende Frage vorgelegt hätte, warum denn der Dichter unter anderem auch Bilder sinnlicher Gegenstände schaffen dürfe, die man in der Natur auf einmal nicht übersehen und darum auch nicht zu einem innern Wahrnehmungsbild zusammensetzen kann und wenn er darauf geachtet hätte, daß diese Bilder sich hinsichtlich der Kraft der Illusion, mit der sie als einheitliches Ganzes vor uns zu stehen scheinen, in nichts von denen unterscheiden, die man nach ihm zusammensetzen kann. Er hätte dann erkannt, daß es geradezu das Wesen des poetischen Bildes ausmacht, kein inneres Wahrnehmungsbild zu gewähren, eine Besonderheit, auf der seine ganze Freiheit beruht; er hätte eingesehen, wie verkehrt es ist, die Bilder des Dichters auf ihre poetische Berechtigung am äußeren Sehvorgang zu messen. Freilich hätte diese Erkenntnis den Verzicht auf all die Sätze und Formulierungen bedeutet, die Lessing in seinem Laokoon gewonnen zu haben glaubte.

Unter solchen Umständen ist es nur natürlich, daß auch die Praxis der großen Dichter der Forderung Lessings widerstreitet, selbst diejenige Homers, den Lessing mit solchem Nachdruck als seinen Gewährsmann anruft. Homer hat nicht bloß zur Form der Beschreibung gegriffen, wo Lessing sie gestattet, sondern auch da, wo sie nach ihm unstatthaft ist. Auf dem Boden

von Lessings Theorie ist kein Grund ersichtlich, warum Homer bei den Gemälden der Nymphengrotte (Odyss. V, 57—75) und der Skylla (Odyss. XII, 80—100), zwei Stücken, die Lessing übersehen und jedenfalls im Laokoon nicht behandelt hat, sein Absehen nicht hätte auf das Ganze richten müssen und doch hat sie uns Homer in successionsloser Beschreibung abgebildet. Sollte der gute Homer hier einmal gelegentlich geschlafen und sich einer langweiligen Malerei von Körpern schuldig gemacht haben? Es geht eben nicht an, Homer zum Zeugen für die Sätze Lessings zu pressen. So gut, wie Homer haben dann auch die großen Meister der neueren Zeiten, Shakespeare, Goethe und Schiller die Poetik mit Beispielen für das dichterische Recht der einfachen Beschreibung bereichert (vgl. z. B. Shakespeares Feenwagen der Königin Mab in Romeo und Julie; Goethes Gemälde Dorotheens in Hermann und Dorothea; Schillers Landschaftsbilder im Spaziergang). Und ist es nicht bezeichnend für G. Keller, den verunglückten Akademieschüler, der die Freude am Objekt und den weilenden Blick der Betrachtung aus der Malerei in die Poesie hinübergerettet hat, daß er erbost war über die Lessingsche Verurteilung des Schilderns und Lust hatte, gegen den Laokoon zu schreiben? Wahrhaftig, es gehört Mut dazu, in Kellers Tagen die aus einer falschen Theorie gefolgerte in sich widerspruchsvolle Behauptung Lessings aufrecht erhalten zu wollen!

Für alle Beschreibungen des Dichters gilt nur die eine Regel: er bilde jeden einzelnen Zug so lebensvoll als möglich und sorge dafür, daß die Gehaltssumme der einzelnen Züge sich zu einer lebendigen Gehaltseinheit zusammenschließt; dann stellt sich Illusion des einheitlichen Bildes ein und diese Illusion möglichst kräftig zu erzeugen, ist seine Aufgabe. Der Dichter lasse also in seiner Beschreibung, wie es seinem abstrahierenden Mittel gemäß ist, alles weg, was matt, kraftlos und ausdruckslos ist. Jeder Zug, der nicht kräftiges Leben ausstrahlt und wäre er auch noch so notwendig, falls die Aufgabe wäre, uns zur Entwerfung eines wirklichkeitsgetreuen Sinnenbildes der Gesamterscheinung zu befähigen, ist vom Übel. Allzuausführliche Beschreibungen sind nicht deshalb verwerflich, weil sie der anschauenden Phantasie des Hörers nichts zu thun übrig lassen, wie Vischer und mit ihm alle Welt behauptet, sondern weil dabei notwendigerweise eine Masse gehaltloser Züge mit unterlaufen müssen, die den Eindruck der treffenden und bezeichnenden abstumpfen. Vischer hat den Engländern und besonders W. Scott und Dickens mit Recht die Schilderungssucht zum Vorwurf gemacht, die dem Leser nichts schenkt. Aber ihr Fehler liegt nicht darin, daß sie unsere Anschauungsphantasie bevormunden, sondern daß sie ihre Beschreibungen mit

Zügen füllen, die gehaltlos und unlebendig sind, und darum kein poetisches Bild ergeben. Dickens z. B. kann keine Figur durchlassen, ohne ihre Kleidung, als schreibe er für ein Modejournal, auf's gründlichste durchzunehmen, auch wo sie uns schlechthin nichts zu sagen hat. Der Dichter soll nie vergessen, daß er nicht für's innere Auge arbeitet, und daß er uns ein Wahrnehmungsbild des Ganzen nie schaffen kann, selbst nicht durch das minutiöseste Malen. Auch da wo er uns zeigen will, wie eine Eigentümlichkeit von einem ganzen Körper Besitz ergriffen hat, hat er sein Ziel erreicht, wenn er uns zum Glauben verleitet hat, er habe uns das Ganze gezeichnet. Diesen Glauben vermag er mit einer mäßigen Anzahl von Zügen in uns hervorzubringen, zumal wenn er der natürlichen Ordnung folgend uns der Reihe nach durch die hauptsächlichen Glieder des Gegenstands führt. Wie er seiner Schilderung auf diese Weise Ordnung, Übersichtlichkeit und einen leichten Fluß giebt, so erleichtert er uns die Täuschung, als haben wir ein genaues Bild des Gegenstands in allen seinen Teilen vor uns.

Wenn aber die Gegenwärtigkeit der einzelnen Züge einer Beschreibung und ihrer Gesamtheit ganz von der Kraft des Lebens abhängig ist, das sie entwickeln und wenn darum das Bestreben des Dichters darauf gerichtet sein muß, sie in die denkbar höchste Lebendigkeit zu setzen, so darf er das vorzüglichste Mittel der Poesie für diesen Zweck, ihre Fähigkeit durch Beziehung auf indirektem Weg dem Sinnlichen Leben zuzuführen, nicht außer Acht lassen. Er wird nur dann dem dichterischen Ideal der Beschreibung gerecht, wenn er ihr eine möglichst kräftige und vielseitige indirekte Lebendigkeit schafft. Für Züge ohne Anschauungswert ist diese Forderung selbstverständlich: nur durch ihre Erfüllung bekommen sie Anrecht auf Eintritt in die Poesie. Aber auch Züge mit eigenem immanenten Gehalt wirken in der Poesie, wie wir gesehen haben, nicht vollkräftig, weil ihnen die Gegenwart des Sinnlichen fehlt, an dem der in ihnen liegende Gehalt sich als energisch bethätigen könnte. Auch sie bedürfen also der Zufuhr von Leben auf dem Weg der Beziehung. So lange das Anschauliche beim Dichter durch nichts weiter lebendig ist als durch seinen eigenen immanenten Gehalt, bleibt der Dichter in der Art des Malers befangen, ohne ihm doch gleich zu kommen, er geht erst auf seinen eigenen Bahnen, wenn er den dürftigen und kraftlosen Schattenbildern der Anschauung, die er zu stande bringt, das Blut echt poetischen Lebens einflößt durch Beziehung: man wird daher auch nicht leicht beziehungslose Beschreibungen beim echten Dichter finden. Am ehesten befriedigen noch stimmungsvolle Landschaftsbilder für sich allein. Sie nähern sich durch die Stimmung, die aus ihnen spricht, dem Seelisch-erregten, sie

sind wohl auch durch starke Beseelung ganz auf die Höhe menschlichen Gemütslebens empor gehoben und haben also ihre Kraft in sich. Doch muß es der Dichter schon sonderbar angreifen, wenn sich ihm neben die Landschaft nicht von selbst das betrachtende und empfindende Subjekt stellt und wie bei der Landschaft, so ergiebt sich bei allen andern Beschreibungen, namentlich bei solchen der Dichtungsgestalten, die indirekte Verlebendigung fast von selbst; bei den letzeren unter anderem auch dadurch, daß er sie uns mit den Augen irgend einer andern Person betrachten läßt oder daß er sie in einem Augenblick vorführt, wo wir sie mit Spannung darauf ansehen, was sie an charakteristischen Besonderheiten in die Handlung einzusetzen haben werden. Für gewöhnlich thut der Dichter nicht gut daran, uns seine Gestalten gleich bei ihrem ersten Auftreten abzumalen. Er schildert ja am besten von innen nach außen. Er erwecke zuerst unser Interesse für eine Figur, indem er sie vor uns fühlen, denken und handeln läßt; erst wenn er sie uns in ihrem Seelenleben nahegebracht hat, entwerfe er ein Bild ihrer äußeren Erscheinung und zeige, wie sich die seelischen Kräfte, die sie bisher im Verlauf der Handlung an den Tag gelegt und bethätigt hat, in ihrer Körpererscheinung ausprägen. Dadurch verschafft er sich nicht bloß die Erleichterung, daß er das Äußere vielmehr nur andeutend wiedergeben darf, als bei einem andern Verfahren, ohne verschwommen zu scheinen, sondern er gewinnt auch erhöhte Lebendigkeit für sein körperliches Gemälde, weil wir in diesem ja gerade die Eigenschaften gespiegelt finden, die bisher die Entwicklung des Geschehens als treibende und wirkende Kräfte mitbestimmt haben und noch weiter mitbestimmen werden.

Bei all dem vergesse der Dichter den Wert des Bewegten für die Poesie nicht und setze daher seine Beschreibungen, soweit es geht, in's Bewegte, woran ihn ja keine Rücksicht auf mögliche Anschauung und mögliche Zusammensetzung der Teile zum Ganzen hindert. Schon Lessing hat es am Gemälde der schönen Alcina ganz richtig empfunden, wie die paar Züge der Bewegung, die Ariost in seine konventionelle und vielfach kalte Schilderung verflicht, sich von den übrigen sehr zu ihrem Vorteil abheben durch ihre Eindrücklichkeit und dichterische Kraft (Laok. XX, XXI). Der Rat, den er anfügt, die Schönheit vornehmlich in Bewegung zu malen, ist vortrefflich, nur ist er nicht auf die Schönheit allein zu beschränken, er gilt vielmehr für alle körperlichen Gemälde. Wenn dann Lessing den Grund für die dichterische Vorzüglichkeit der Bewegung darin sieht, daß die Bewegung eindrücklicher ist und sich uns kräftiger aufdrängt als das Ruhende und daß daher auch aller Gehalt, der mit dem Bewegten verknüpft ist, lebhafter zur Geltung kommt, als solcher, der am Unbewegten haftet, so ist das nur die eine Seite der Sache. Auch

das andere ist wichtig, daß Leben in Bewegung oder Erregung in der Poesie kraftvoller ist und darum einen höheren Grad materieller Schönheit einnimmt als unter sonst gleichen Verhältnissen Leben in der Ruhe. Und das hat nun auch hinsichtlich der Lebendigkeit durch Beziehung seine Gültigkeit. Die Beziehung kann auf ruhendes Seelenleben gehen (man denke an den Diener, der in seinem Aufzug die immer gleichen dauernden Charaktereigentümlichkeiten seines Herrn spiegelt) und gewiß hat das seinen Wert. Aber kraftvoller ist doch bei sonst gleichen Verhältnissen die Beziehung auf bewegtes Leben und den Höhepunkt der Lebendigkeit bildet es, wenn wir dieses bewegte Leben am Gegenstand entstehen oder sich bethätigen sehen, wenn der Gegenstand hereingezogen ist in Bewegung, die sich vor uns entwickelt und verläuft.

Damit gewinnen wir nun auch das Verständnis für die Vorzüge der konsekutiven Schilderung. Freilich ist ihre Verwendbarkeit beschränkt. Nur Totes läßt sich in Teile zerlegen und nur Artefakte lassen sich im Entstehen schildern. Unzerlegbares kann nur unter besonders günstigen Umständen in Aufeinanderfolge vorgeführt werden; eine Menschengestalt mag etwa hinter einem Hügel herauf sich dem Auge eines Beschauers allmählig darbieten; sie mag im Märchen aus einer Verzauberung in allmähliger Umwandlung sich bilden; durch die Räume eines Hauses und die Teile einer Landschaft kann der Dichter seine Gestalten führen und sie in der Reihenfolge schildern, in der sie von dem Durchwandernden wahrgenommen wurde. Doch ist eine solche Schilderung der Gegenstände in Succession, mag sie zu stande kommen, wie sie will, nur da statthaft, wo sie sich im Zusammenhang des Ganzen naturgemäß ergiebt. Der Vorgang, der die Succession schafft, muß immer seine eigene ästhetische Funktion haben, er muß materiell wertvoll sein und darf nie zum bloßen Mittel für die Herstellung der Succession heruntersinken. Ich bin überzeugt, daß die großen Dichter, zum wenigsten die vorlessingschen, da wo sie zur konsekutiven Schilderung gegriffen haben, dies nicht im Gedanken an die Beschreibung gethan haben, sondern in der harmlosen Absicht, einen Vorgang zu erzählen, der ihnen für den Zusammenhang bedeutsam und notwendig erschien. Herder hat recht, wenn er versichert, „er kenne keine Succession in Homer, die als Kunstgriff der Not, eines Bildes, einer Schilderung wegen, da sein solle" (1. Wäldchen 16). Der Dichter muß auf die successive Darstellung verzichten, auch wo sie bequem läge, wenn der Vorgang nichtssagend ist, durch den er sie bewerkstelligen könnte. Daran denkt man viel zu wenig und spricht vielfach so, wie wenn die Auflösung in Succession an und für sich berechtigt und unter allen Umständen verdienstvoll wäre.

Um dieser nicht überall vorhandenen Voraussetzungen willen ist auch die konsekutive Schilderung nicht so häufig, als man etwa erwarten könnte. Aber wo sie möglich ist, hat sie nicht zu unterschätzende Vorteile: nicht bloß wahrt sie in der epischen Erzählung die Einheitlichkeit des Tons, was nicht ganz ohne formellen Reiz ist, sondern sie bringt auch der Beschreibung — und das ist ihr wesentliches Verdienst — einen schönen Zuwachs an Leben. Vor allem trägt sie in die Beschreibung Bewegung hinein, die in der Poesie so viel eindrücklicher und lebensvoller ist als die Ruhe; und dann schafft sie entweder erst die Beziehungen, die dem beschriebenen Gegenstand indirekte Lebendigkeit zuführen oder erhöht sie wenigstens die Lebendigkeit der schon vorhandenen Beziehungen und nötigt zugleich dadurch, daß sie bei jedem Glied der Succession dem Hörer einschärft, die Beziehung nicht außer acht zu lassen, zu einem höchst nachdrücklichen Vollzug derselben. Schickt der Dichter die Schilderung einer Landschaft oder eines Gebäudes voraus und erzählt hintendrein erst, daß eine seiner Figuren durch die Landschaft gegangen oder vor das Haus und in es getreten sei, so entgeht seiner Schilderung die Verlebendigung, die ihr beim konsekutiven Verfahren zuwächst, das uns nötigt, den Eindruck nachzufühlen, den Landschaft und Haus auf den Beschauer ausüben. Aber auch wenn der Dichter seine Schilderung von vornherein unter diese Beziehung stellt, so ist diese Beziehung in der einfachen Beschreibung doch viel weniger aufdringlich als in der konsekutiven. Wir vergessen die Forderung, am Gegenstand die Gefühle des Beschauenden nachzuerleben, bei jener nur gar zu leicht, je länger sie dauert. Taucht der Gegenstand dagegen Stück für Stück vor einer beschauenden Dichtungsgestalt auf, so mahnt uns der Dichter bei jedem neu auftauchenden Stück auf's neue, die Beziehung festzuhalten und lebensvoll zu vollziehen und oft mögen wir mit dem Beschauer des weiteren die Spannung erleben, mit der er dem entgegensieht, was die noch ausstehenden Teile des Gegenstandes an Überraschendem und Staunenswertem bringen werden; und welche Kraft der Vergegenwärtigung die Spannung hat, ist uns bekannt.

Bei den Lessingschen Beispielen wird man eine ähnliche Wirkung beobachten: der Schild des Äneas wird, nachdem er von Vulkan fertiggestellt ist, von Venus in ein verborgenes Thal gebracht und dort dem Äneas übergeben. Natürlich soll bei diesem Schild so gut, wie bei dem des Achill, die Schönheit seines Bilderschmuckes ein Erweis von der Künstlergröße des Vulkan und von seiner freundlichen Dienstbeflissenheit für Venus sein. Aber diese Beziehungen sind zu entfernt, sie wirken kaum mehr; unmittelbar eindrücklich sind nur die Bilder selber und deren Gehalt, der dem Vergil ziemlich matt geraten ist. Bei Homer sind nicht bloß diese Bilder

viel frischer und poetischer, sondern die Beziehungen des Schildes auf seinen Verfertiger sind durch die konsekutive Schilderung ungemein kräftig festgehalten. So sehr die Bilder unsere Blicke allein auf sich ziehen wollen, der Dichter läßt uns keine Ruhe; wir müssen bei jedem neuen Bildchen, das auf dem Schild angebracht wird, wieder an den Meister der Bildchen denken und bewundernd seine Meisterschaft im Bilden und seinen Diensteifer für Thetis anerkennen. Und dazu gesellt sich bei der eigentlichen Handlung, wie sie beim Schild vorliegt, alsbald noch ein weiterer Vorzug. Da uns der Schild nicht als fertiges Produkt vorgeführt wird, sondern da wir seiner Entstehung beiwohnen und zusehen, wie in unerschöpflicher Fülle ein Bild nach dem andern dem erfindungsreichen Kopf des Gottes entströmt und wie er unermüdet eins nach dem andern auf dem Schild anbringt, ohne zu ruhen und zu rasten, bis er das Ganze vollendet hat, so bekommen wir die Eigenschaften des Gottes, für die der Schild Zeugnis ist, seine Schöpferfülle und seine Dienstfertigkeit, in der lebensvollsten und kräftigsten Form vorgeführt, in der sie vorgeführt werden können, in der der Aktion. Die Kräftigkeit dieses Lebenserweises kommt dann wiederum der Gegenwärtigkeit der Schilderung zu Gute und hebt sie in ihrem Teil.

An dem Kriegswagen der Hera würden wir ohne die konsekutive Schilderung die Herrlichkeit und Stärke der Götter ersehen, die sich auch ihren Werkzeugen mitteilt. Durch die Beziehung sodann, die über der Schilderung schwebt, daß der Wagen als Mittel dienen soll im Kampf, den die Göttinnen Hera und Athene in ihrem Grimm gegen die Troer beschlossen haben, wird ein weiteres Element der Lebendigkeit hinzugefügt. Der Wagen wird in seiner Herrlichkeit und Stärke ein furchtbares Kampfwerkzeug sein für die herrlichen und starken Götter, die sich anschicken, auf ihm im Kampf zu erscheinen. Und die konsekutive Darstellung erinnert nun nicht bloß immer wieder daran, dieser Beziehung eingedenk zu bleiben, indem sie die Schilderung des Wagens immer wieder einreiht in den Zusammenhang der Scene, sondern sie malt dazu noch in dem raschen Aufeinanderfolgen der einzelnen Handlungsmomente treffend den Eifer der Dienerin, der so charakteristisch ist für den Eifer der Göttinnen und verstärkt so die Empfindung für die Furchtbarkeit dessen, was mit dem Wagen geschehen soll. Nichts ist verfehlter, als die konsekutiven Schilderungen Homers gelöst aus ihrem Zusammenhang, wie wir sie etwa im Laokoon lesen, verstehen und würdigen zu wollen. Denn ihr Wert besteht gerade darin, daß sie Beziehungen regsam und kräftig machen, die der Schilderung aus dem Zusammenhang zufließen.

Aber eben, weil die konsekutive Darstellung nur ein Spezial-

15*

fall ist zu dem allgemeinen Gesetz, daß der Dichter seine Beschreibung in ein möglichst hohes Maß von Lebendigkeit setzen soll, um ihr eine möglichst hohe Energie der Gegenwärtigkeit zu sichern, deshalb darf man sie der Dichtkunst nicht als Regel aufzwängen wollen oder auch nur ihre Bedeutung allzu hoch einschätzen. Der Wagen der Hera wäre auch ohne die Konsekution ein Stück Poesie, so gut als der Wagen der Königin Mab in Romeo und Julie eines ist. Und hinsichtlich des homerischen Schildes hätte Lessing aus dem Vergleich mit dem Schild des Äneas ersehen können, wie wenig im Grund für den poetischen Gesamtwert die konsekutive Schilderung entscheidend ist. Es ist eine merkwürdige Verkehrung des wahren Thatbestandes, wenn Lessing über ihn ausruft: „durch das ewige „Hier ist" und „Da ist" „Nahe dabei stehet" und „Nicht weit davon siehet man" — wird das Gemälde des Vergilschen Schildes so kalt und langweilig, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Vergil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen". Wer wird es Lessing glauben, daß die einzelnen Bildchen des Vergilschen Schildes an sich poetisch recht erträglich sind, und daß sie nur durch die Form der Darstellung in's Kalte und Langweilige heruntergedrückt werden, daß dagegen das Bildwerk des Achillesschildes, in gewöhnlicher Beschreibung dargeboten, nichts weiter wäre als die langweilige Malerei eines Körpers, um dann durch die Verwandlung des Koexistenten in's Successive alsbald zum lebendigen Gemälde zu werden? Sollte wirklich der Vergilsche Schild so viel gewinnen, wenn man das „hier ist und da ist" ersetzen würde durch ein: „er machte darauf"; „auch bildete er darauf"? Es gehört ein bergeversetzender Glaube an die Zauberkraft des „homerischen Kunstgriffs" dazu, um die heitere sinnige Poesie des einen und die steife rhetorisch aufgebauschte Prosa des anderen aus seiner Verwendung oder Nichtverwendung herzuleiten.

Der Maßstab für die dichterische Vollendung einer Beschreibung liegt nun einmal nicht in der konsekutiven Darstellung, sondern in der Höhe und Kräftigkeit des Lebens, in dem der beschriebene Gegenstand in der Darstellung des Dichters erscheint. Mag es in der Erzählung immerhin stilgerecht sein, wenn auch die Beschreibung hereingenommen ist in's Element des Fortschreitens, so ist es doch ein voller Ersatz für diese Durchführung einer äußeren Konformität, wenn die Beschreibung fest verkettet ist in's Gewebe des ganzen Geschehens. Der Gegenstand bestimme durch seine Beschaffenheit in seinem Teil den Verlauf der Handlung, er verrate in seinem Äußeren den Einfluß der Mächte, die den Gang der Ereignisse beherrschen, er sei die Ursache oder das Spiegelbild von Stimmungen, die im Verlauf der Handlung sich naturgemäß

einstellen oder von Charaktereigenthümlichkeiten und Charakteräußerungen der handelnden Personen, die für die Handlung von Bedeutung sind, und seine Beschreibung wird so viel dichterische Würde und einen so vollständig epischen Ton bekommen, daß wir die konsekutive Darstellung auch nicht im geringsten vermissen.

Für die Lyrik vollends ist die Lessing'sche Forderung auch von seinen eifrigsten Parteigängern allgemein preisgegeben. Denn hier ist die allerkräftigste indirekte Verlebendigung damit von selber gegeben, daß das lyrische Subjekt von der Außenwelt uns nur solches schildert, was sein Gefühl in tiefe mächtige Schwingung versetzt hat. Jeder Zug einer sinnlichen Schilderung will hier immer als beides betrachtet sein, als Ausdruck und als Ursache der Gefühlserregung im redenden Subjekt. In der lyrischen Form liegt daher immer schon von selber die unmittelbare Aufforderung, die Beziehung des Sinnlichen auf das lyrische Subjekt und sein Gefühl, durch die das Sinnliche in so kräftiges Leben gesetzt wird, nicht unbeachtet zu lassen. Die konsekutive Darstellung ist also in beiderlei Hinsicht, als Mittel der Verlebendigung und als Anreiz zum immer erneuten Vollzug der lebenspendenden Beziehung überflüssig und nur das eine Verdienst bleibt ihr auch hier ungeschmälert, daß sie, wo sie in Anwendung gebracht wird, den sinnlichen Gegenstand hereinzieht in's bewegte fortschreitende sich entwickelnde Leben der Seele.

Also Hereinnahme in's Leben der Seele und womöglich in's erregte und bewegte lautet unser Gesetz für die Schilderung körperlicher Gegenstände! So sehr dieses Gesetz von Lessings Theorie in Formulierung und näherer Begründung abweicht, so entspricht es doch vollständig der Intuition, die Lessings Laokoon zu Grunde liegt. Bedeutungsvoll beginnt ja das Buch damit, daß es die Ruhe stoisch-barbarischer Empfindungslosigkeit für ebenso undichterisch als unmenschlich erklärt und durch die ganze folgende Erörterung zieht sich als leitender Faden der Gedanke, daß die Poesie gegenüber der Ruhe der Plastik und Malerei Bewegung, Fortschritt, Entwicklung und Handlung verlange. Weil er es empfand, wie wenig die simultanen Schilderungen seiner Zeitgenossen diesem Charakter der Dichtkunst gerecht wurden, suchte er diese seine Empfindung vor dem Verstande zu rechtfertigen und schuf seine an Irrtümern reiche Theorie. Aber das junge Geschlecht, Goethe an der Spitze, das sich am Laokoon bildete, verstand den Meister besser als er sich selber verstand. Ohne sich um die Einzelheiten der Theorie zu kümmern, fand es mit genialem Spürsinn die Intuition heraus, die hinter den Lessing'schen Sätzen stand und erhob zum Feldgeschrei für die Poesie Bewegung, Leidenschaft, Kraft. Als Testamentsvollstrecker Lessings schob es die nüchterne, kalte, phili-

ströse Poesie bei Seite, gegen die Lessing im Laokoon geeifert hatte und erfüllte seine Forderungen besser, als wenn es sich an ihren Wortlaut gehalten hätte.

Seitdem gehört es, wie Vischer mit Recht bemerkt, zum Abc der Ästhetik, daß der Dichter nicht im Malen stecken bleiben dürfe und daran hat auch der leidenschaftliche Angriff nichts geändert den der Naturalismus der jüngsten Tage gegen diese Bestimmung, wie fast gegen alle Grundlehren der älteren Ästhetik, gerichtet hat. Wir sind weit entfernt, der literarischen Revolution, die wir erlebt haben, die Berechtigung zu versagen oder ihr das Verdienst abzusprechen, die stagnierende Bewegung unserer Literatur wieder in Fluß gebracht und uns nach der Dürre der 70er und 80er Jahre trotz vieler schwerer Mißgriffe wieder eine Kunst geschaffen zu haben. Aber über dieser Anerkennung, die wir dem Naturalismus gerne zollen, dürfen wir nicht übersehen, daß das ästhetische Prinzip, mit dem er das Alte, Verlebte zu stürzen und dem Neuen freie Bahn zu machen suchte, völlig unhaltbar ist. Nun sollte der Dichter — so wollten es die Rufer im Streite — die Wirklichkeit abmalen, wie er sie vorfand, ohne Auswahl, ohne subjektive Zuthat, ohne gestaltendes Eingreifen der Phantasie; er sollte keinen Unterschied mehr machen: alles und jedes an ihr sollte ihm Stoff sein. Für die Malerei, von der die ganze Bewegung ihren Ausgang nahm, war es zur Not verständlich, wie man meinen konnte, man könne die Wirklichkeit wiedergeben, ohne diejenige Umgestaltung, die man in der Ästhetik mit dem vielfach mißverstandenen Wort Idealisierung bezeichnet und daß man wähnen konnte, jeder Gegenstand der Wirklichkeit sei Objekt der Kunst, ob er Gehalt habe oder nicht. Denn die Malerei ist auf peinlichstes Studium der sichtbaren Welt angewiesen und die Zaubergewalt der Farbe und des Lichts übergießt auch das Nichtigste mit einem Schimmer von Leben. Für die Malerei war also die gegebene Formulierung des neuen Losungswortes trotz ihrer ästhetischen Irrtümer von Vorteil; sie hat eine neue Betrachtung der Natur und eine neue Farbengebung gezeitigt und ein Feld neuer Schönheiten für die Malerei erobert. Unter ihrem Einfluß ist gegenüber der unmalerischen poetisierenden Gedankenmalerei der vorhergehenden Zeiten die Einsicht wieder zum Durchbruch gekommen, daß das einzige Ausdrucksmittel der bildenden Künste Formen und Farben sind, und daß, was sich in diesen nicht irgendwie sagen läßt, für die bildenden Künste nicht vorhanden ist: die Malerei hat sich selber wiedergefunden. Das ist auch für die Ästhetik nicht ohne Bedeutung. Ihr ist damit die Aufgabe gestellt, diese richtige Einsicht, die in der Praxis herrscht, auch in der Theorie durchgehends zur Geltung zu bringen und den Begriff der Anschauung schärfer zu formulieren als es bisher geschehen ist.

Aber wenn nun auch in der Malerei der Irrtum der neuen Kunstauffassung erklärlich war, wie soll man es begreifen, daß die naturalistische Losung in die Poesie herübergenommen wurde, ohne daß ihre Untauglichkeit für diese Kunst sofort erkannt wurde? Auch das leiseste dunkelinstinktive Verständnis für das Wesen der Sprache und für das, was man mit ihr kann, muß gefehlt haben. Die Sprache predigt mit tausend Zungen den idealistischen Charakter der Poesie und der Kunst. Mit der Sprache kann niemand die Wirklichkeit schildern genau wie sie ist. Alles Sprechen ist auswählen und jede Auswahl ist durch ihren Zweck bestimmt. Mit der Sprache die Wirklichkeit schildern, heißt, falls man nicht in ein taumelndes Irrereden verfallen will, die Wirklichkeit, die man schildern will, unter einem bestimmten Zweck bearbeiten. Mit diesem Auswählen drängt sich das Subjekt in das Kunstwerk ein und mit ihm ist zugleich der Anfang dessen gemacht, was man in der Ästhetik idealisieren heißt. Denn es ist Idealisieren, wenn man an der Wirklichkeit dasjenige nicht berührt, was dem unbewußt oder bewußt vorschwebenden Zweck nicht dient und man schafft auf diesem Weg Gebilde, die über die Wirklichkeit hinausgehen, Gebilde, die deutlicher, übersichtlicher, eindrücklicher als die verwirrende Wirklichkeit enthalten, was sie enthalten sollen. Ebensowenig kann man mit der Sprache jeden Stoff, den die Wirklichkeit bietet, bewältigen; denn die gehaltlosen Nichtigkeiten des Alltags geraten in einer Kunst unerträglich lahm und leblos, in der Gegenwärtigkeit nur durch erregtes Leben geschaffen wird. Mit der Sprache die Prinzipien des Naturalismus verwirklichen wollen, heißt, das schlechthin Unmögliche wollen. Daher war denn auch zugleich mit der heilsamen Wirkung der naturalistischen Bewegung eine grobe Verkennung des Wesens und der Grenzen der Poesie verbunden. Eine Schilderungswut brach aus, die nur in der Bevorzugung des Schmutzes und des Häßlichen sich von der poetischen Malerei der vorlessing'schen Tage unterschied. Zum Glück ist der Kredit dieser Manier rasch gesunken; denn auf die Dauer kann keine phantasiebegabte Natur und am wenigsten ein kräftiger Dichtergeist sich dem Eindruck entziehen, daß die Poesie als Kunst der unanschaulichen geistigen Vorstellung auf die Wiedergabe erregten Lebens und in allen größeren Zusammenhängen auf Fortschreiten und Entwicklung angewiesen ist.

Druck von August Pries in Leipzig.